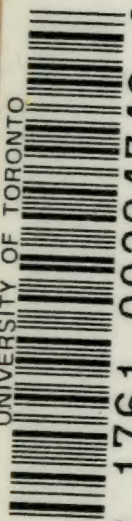


ARTUR VOLKSMANN VOM SEHEN UND GESTALTEN

UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 00384746 4



06078
Bibliothek
Dr.ing.A.Soennecken
Bonn

B 2058



ARTUR VOLKMANN IM ALTER VON 28 JAHREN
GEZ. VON H. VON MARÉES

ARTUR VOLKMAN
**VOM SEHEN UND
GESTALTEN**

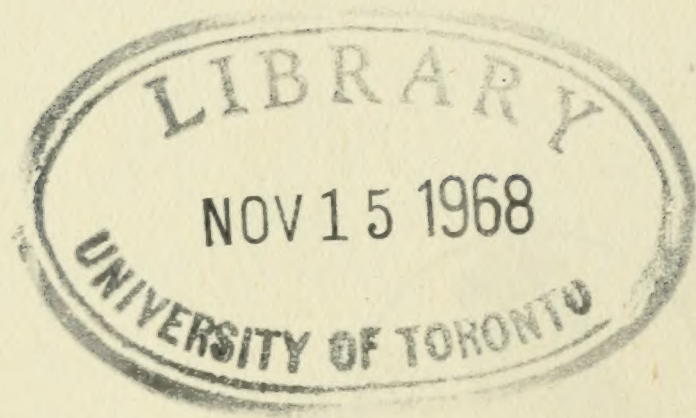
EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER
JÜNGSTEN DEUTSCHEN KUNST



MIT 16 BILDERN UND 1 BRIEFFAKSIMILE

VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICH'S
JENA 1912

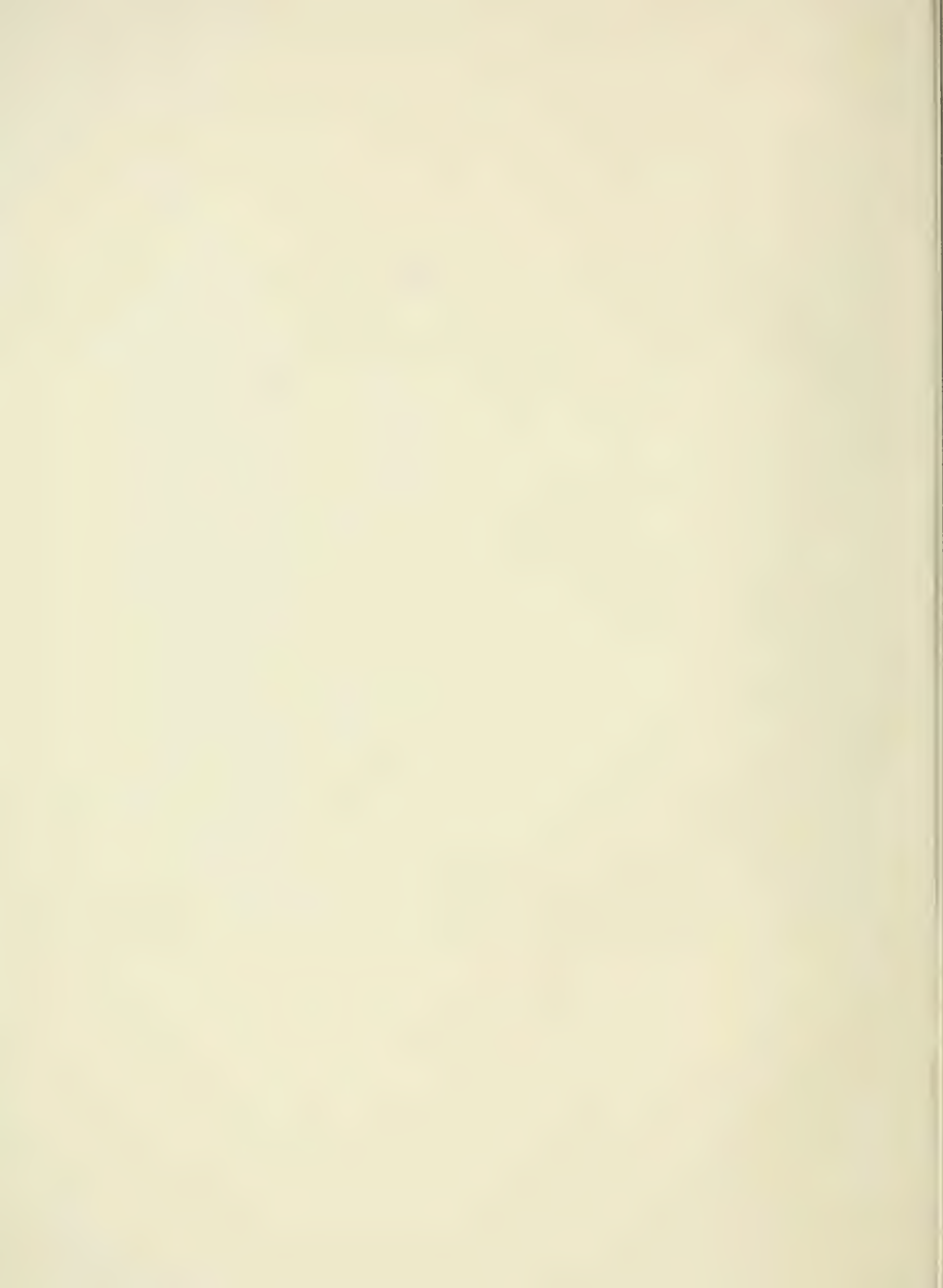
ND
588
M2V65





ÄSCULAP,
ATHENE
UND DIE
POESIE
MIT
PEGASUS

SOCKEL-
RELIEF
VOM
R.VON VOLK-
MANN-
DENKMAL'
IN HALLE



DEM ANDENKEN
HANS v. MARÉES'
GEWIDMET

Die größte Achtung, die ein Autor für sein Publikum haben kann, ist, daß er niemals bringt, was man erwartet, sondern was er selbst, auf der jedesmaligen Stufe eigener und fremder Bildung, für recht und nützlich hält.

Goethe

VORWORT

Seit Jahren schon wird mir nahegelegt, ich möge meine künstlerischen Erfahrungen und Ansichten zu Papier bringen. Meine Entgegnung, daß mir zum Schriftsteller sowohl Talent als Übung fehle, ließ man nicht gelten. So habe ich mich denn entschlossen, das allmählich Gesammelte der Öffentlichkeit zu übergeben. Es ist nicht viel, aber da alles, was ich gebe, nicht aus den Wolken gegriffen, sondern erlebt ist, so darf ich wohl annehmen, daß mancher, dem es ernst mit der Kunst ist, einige Befriedigung darin finden oder Belehrung daraus ziehen wird. Es ist wahr, daß die bildende Kunst das darstellt, was Worte nicht ausdrücken können, dennoch bleibt es immer eine nützliche Sache, über Kunst zu reden und zu schreiben. Da ich meine Begegnung mit Hans von Marées als das wichtigste Ereignis meines Lebens schätze, habe ich seinen Namen über das Ganze gesetzt.

Meine Werke bedürfen keines Kommentars, weil sie rein anschaulicher Art sind, unmittelbar aufs Auge wirken und nur durchs Auge erfaßt werden können. (Natürlich nur für solche, die ihre Augen zu etwas mehr, als zum Anrennen an Laternenpfähle gebrauchen können.) Es scheint aber der Zeit, in der wir leben, die Fähigkeit abzugehen, ein Ding mit dem Auge zu betrachten und zu erfassen, und so möchte ich doch versuchen, mit dem Worte, soweit dies möglich ist, nachzuhelfen. Vielleicht, daß es gelingt, durch beides, Bild und Wort, herbeizuführen, was bisher durch Wort ohne Bild und durch Bild ohne Wort nicht zu erreichen war. Es kann jetzt nämlich jeder, der den guten Willen hat, in meinen Werken die Ergänzung oder Erklärung meiner Worte finden und umgekehrt.

Daß das Bild allein nicht genügte, liegt darin, daß unsere Erziehung auf das abstrakte Denken zielte und das anschauliche Denken ganz vernachlässigte, gerade als ob die Welt der Erscheinung gar nicht existierte. Man suchte den Wert des Kunstwerks außerhalb der Kunst.

Wie eine Erlösung wirkte daher auf mich die Broschüre Conrad Fiedlers über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst. Er proklamiert darin die unbedingte Freiheit des schaffenden Künstlers von den beengenden Fesseln, die ihm an sich inkompetente Ästhetiker, Kritiker und andere Wissenschaftler anlegen. Dadurch, daß er für die bildende Kunst das unbedingte Recht der sinnlichen Erscheinung betont, eröffnet er den Künstlern die schönsten Ausichten und schließt alle außerhalb der Kunst Stehenden ohne weiteres aus. Wie ich mich persönlich zu den einzelnen theoretischen und praktischen Fragen der bildenden Kunst stelle, mögen die folgenden Seiten lehren.

ERINNERUNGEN

AUS DER JUGENDZEIT

Es bleibt einem Jeden immer noch so viel Kraft, das auszuführen, wovon er überzeugt ist. (Goethe)

Schon in frühester Kindheit hatten mir die Eltern Wachs zum Spielen gegeben. Der Vater modellierte mir daraus Reiter mit Helm und Lanze, die meine ganze Bewunderung erregten und die ich sehr schön fand. Später tat er das nicht mehr, denn er behauptete, ich könne es besser. Auch Onkel Reinhardt¹, ein Freund des Vaters, machte mir einst einen Hirsch, das Gegenstück zu den vielen Pferden, die ich gemacht hatte. Auch diesen fand ich sehr schön, aber ich hatte wohl damals noch wenig Hirsche gesehen, wogegen ich eine große Liebe für Pferde hatte, kurz, ich bedauerte bald, daß das neue Tier ein Hirsch sei, und wandelte es zum Pferd um. Diese Einseitigkeit hat aber wohl nicht lange bei mir vorgehalten, denn bald bemühte ich mich, Tiere aller Art darzustellen. In einer Meßbude waren zwei junge Nilpferde, von diesen porträtierte ich eins zum großen Entzücken des Besitzers. Auch eines Kamels erinnere ich mich im zoologischen Garten zu Frankfurt, welches ich modellierte. Gleichzeitig machte ich zeichnerische und malerische Versuche, die aber von den Eltern wenig geschätzt wurden, und die ich deswegen auch bald aufgab. Erst später wurde mir häufig der Rat erteilt, viel zu zeichnen, und ich nahm es zu wiederholten Malen auf, um es wieder fallen zu lassen.

Es kam dann eine Periode, wahrscheinlich durch den Besuch des Gymnasiums hervorgerufen, wo ich mich zur Wissenschaft berufen glaubte. Ich wollte nun Naturwissen-

¹ Wilhelm R., ein Elsässer, der auf seinen Geschäftsreisen oft nach Leipzig kam.

schaft studieren. Dagegen sagte man mir, daß dies kein Brotstudium sei. Eine Zeitlang glaubte ich daher die Medizin wählen zu müssen, und alle billigten diese scheinbare Neigung. Auf der Schule aber lernte ich Richard Gerber¹ kennen. Er zeichnete sehr hübsch, malte auch nach der Natur und aus dem Gedächtnis. Ich bewunderte seine Talente. Er wiederum lobte meine plastischen Arbeiten und regte mich dadurch an, mehr Wert darauf zu legen. Ich hatte eine große Liebe für alles Lebendige und legte mir deshalb ein Terrarium und Aquarium an, zeichnete und malte die Tiere, so gut ich konnte, schnitzte auch aus Speckstein zwei Eidechsen. Dadurch war ich unvermerkt von der Wissenschaft wieder der Kunst nähergekommen, und die Anregung, die mir der Verkehr mit Richard Gerber gewährte, zog mich immer weiter nach dieser Seite hinüber, bis ich schließlich merkte, daß die ursprüngliche Neigung die natürliche und infolgedessen auch die stärkste war.

Die Eltern und auch Onkel Reinhardt waren meinem Entschlusse, mich der Kunst zu widmen, nicht günstig. Der Vater besonders, der mir doch die erste Anleitung gegeben, war sehr gegen den Künstlerstand eingenommen. Seine Abneigung wurde gestärkt durch die Sorge, mich nicht genügend unterstützen zu können. Onkel Reinhardt meinte, ich hätte kein genügendes Talent, und ein mittelmäßiger Künstler sei nichts Erfreuliches. Sein Urteil hätte mich bei der großen Liebe und Verehrung, die wir alle für ihn hatten, vielleicht bestimmen können, denn er war ein geistreicher, hochgebildeter Mann. Kaufmann von Beruf, aber mit dem Herzen mehr Gelehrter, war er in seinem Studierzimmer umgeben von allen Klassikern der alten und neuen Zeit. Die Griechen und Römer las er im Urtext.

¹ Sohn des sächs. Ministers.



AUS DER
DRESDNER
ZEIT:
WISENT-
GRUPPE

SEPIA-
ZEICHNUNG

AUS DER
DRESDNER
ZEIT:
WÖLFE IM
SCHNEE

W. Mann



SEPIA-
ZEICHNUNG

Mein Drang zur Kunst war aber so groß, daß mich nichts zurückhalten konnte, so daß schließlich Onkel Alfred Volkmann, Geh. Med.=Rat in Halle, der älteste Bruder meines Vaters, diesen überredete, mir meinen Willen zu lassen, und mir auf eine Reihe von Jahren eine Zulage von 200 Talern versprach, eine Summe, die mich in den Stand setzte, die Kunstakademie in Dresden zu besuchen. Seitdem habe ich von Seite des Vaters keinen Widerstand mehr gefunden, auch Onkel Reinhardts Abneigung war besiegt. Sie glaubten alle an eine innere Notwendigkeit auf meiner Seite. Der anfängliche Widerstand war aber gut gewesen, denn ich mußte mir in der Zeit des Kampfes um die Kunst über mich selbst und über die Sache klarer werden, und ich schätzte meinen selbsterwählten Beruf um so höher, weil ich ihn erkämpft hatte. Andererseits fühlte ich meine Verantwortlichkeit um so stärker und die Pflicht mich nun durch nichts irremachen und von dem erwählten Wege abbringen zu lassen.

Ich verließ also Weihnachten 1864 die Thomaschule und ging auf die Leipziger Kunstakademie, wo ich nur bis zu Ostern blieb, weil damals von einem großen Aufschwung der Kunst in Dresden gesprochen wurde. Dort blieb ich drei Jahre und ging dann nach Leipzig zurück, um als Einjährig-Freiwilliger zu dienen. Dann ging ich nach Berlin, wo ich im Atelier von Professor Albert Wolff arbeitete.

Obwohl ich anfangs außer meinen plastischen auch malerische Versuche gemacht hatte, so wurden doch letztere von Eltern und Freunden nicht geschätzt, so daß ich bald ganz darauf verzichtete. Die Malerei meiner akademischen Freunde wirkte auf mich weder anregend noch aufklärend. Das Malen war einer späteren Zeit vorbehalten.

Diese ganze Zeit, die ich die akademische nennen muß, würde ich gern ganz vergessen, weil ich wenig in ihr gelernt habe. Es fehlten die geeigneten Lehrer, die geeigneten Künstler. Die sollte ich erst später kennen lernen. Ich bekam in Dresden das römische Stipendium auf zwei Jahre und ging im Herbst 1876 nach Italien. Hier, wo ich nun täglich eine Menge guter Kunstwerke sah, wurde ich an meiner Lehrzeit und an mir selbst irre. Höchst seltsam ist, daß jetzt viele das Studium in Italien als undeutsch verwerfen, gleichzeitig aber Paris als den Ort empfehlen, wo der Deutsche sein Heil zu suchen hätte. Der Strom dorthin hat für uns, die wir Marées haben, gar keinen Sinn. Abgesehen davon, daß Paris für den Deutschen ebenso fremdländisch ist, wie Rom, so suchen wir ja gar nicht die italienische Kunst, sondern Renaissance und Antike, die über die Bedeutung nationaler Kunstblüten hinaus allgemein menschliche Gültigkeit haben. Die französische Kunst steht uns zeitlich viel zu nahe, als daß sie für uns eine solche von Modetendenzen freie Bedeutung haben könnte. Erst später, wenn einmal Marées' Lehre tüchtig gewirkt haben wird, wird man einsehen, wie eng begrenzt diese Richtung ist und wie verhältnismäßig klein ihre Verdienste. Die Brücke jedoch zu den Alten geschlagen zu haben, die abgebrochen war, ist Marées' große Leistung, und wir können nichts Besseres tun, als „der Natur und den alten Griechen zu glauben“. Es wäre ein Unsinn, auf gute Tradition zu verzichten, wo man sie haben kann.

In Florenz sah ich bei Hildebrand die Marmorstatue des Adam, die er für das Leipziger Museum arbeitete. Ich begriff, daß hier etwas sehr Gutes geleistet war, und hatte große Freude an der Betrachtung dieses Werkes. Ich merkte auch, daß es mir zu besserem Verständnisse der alten Kunstwerke verhalf. Ungern verließ ich Flo-

renz, wo ich bereits angefangen hatte, mich heimisch zu fühlen, und begab mich am 4. Dezember 1876 nach Rom, nicht im entferntesten ahnend, daß hier die Erfüllung höchster Wünsche meiner wartete.

Mein sehnlichster Wunsch war Aufklärung, und diese fand ich im Verkehr mit Hans v. Marées, einem Manne, der, wie kein anderer, klar gedacht und Licht in die Kunstwelt gebracht hat.

ERINNERUNGEN AN HANS v. MARÉES

Es war im Dezember des Jahres 1876, als ich Marées in Rom kennen lernte. Ich hatte meine Karte in seiner Wohnung abgegeben. Sein Atelier war unzugänglich. Er erwiderte sofort meinen Besuch, da ich von Konrad Fiedler¹ an ihn empfohlen war, und hinterließ bei meiner Wirtin, daß er alle Abend um 7 Uhr in der Trattoria del Falcone beim Abendessen zu treffen sei.

Als ich dort eintrat, sah ich nur einen Herrn in dem beschriebenen Zimmer sitzen, den ich für einen französischen Offizier hielt. Marées trug nämlich damals einen Knebelbart und war in der Tat schon mit einem französischen Offizier verwechselt worden. Ich hatte unterlassen, nach Signor Giovanni zu fragen. Den Namen Marées kannten die italienischen Kellner nicht. Da rief er mich bei Namen — er hatte erraten, daß ich ihn suchte — und so wurde die Bekanntschaft gemacht. Es dauerte natürlich nicht lange, so kam das Gespräch auf die Kunst, und er äußerte sich dahin, daß er mit den zeitgenössischen Bestrebungen sehr unzufrieden sei. Als bessere Künstler nannte er Reinhold Begas und selbstverständlich Hildebrand. Von Böcklin sprach er mit großer Wärme und Hochschätzung. Ich verstand ihn damals nicht und konnte nichts Rechtes erwidern, obwohl auch ich weder von meiner eigenen künstlerischen Verfassung noch von derjenigen der Zeit befriedigt war. So beschränkte ich mich mehr auf das Zuhören, denn ich sehnte mich nach Aufklärung. Noch niemanden hatte ich bisher so sprechen hören. Marées

¹ Kunstschriftsteller und Kunstförderer. Er unterstützte Marées und hat eine Reihe vorzüglicher Aufsätze über bildende Kunst veröffentlicht.

machte mir sowohl seiner Erscheinung, als auch seinen Reden nach den außergewöhnlichsten Eindruck. Ich glaubte ihm, was er sagte: er hatte in seinem Wesen bei großer Liebenswürdigkeit etwas so Überlegenes, wie ich nie zuvor gesehen hatte. Später kam der Maler S. dazu, und — merkwürdig — von diesem Moment an änderte die Unterhaltung ihren Charakter, sie wurde, fast möchte ich sagen, gewöhnlich. Ich hatte das Gefühl des Faust: „Es wird mein schönstes Glück zunichte, daß diese Fülle der Gesichte der trockne Schleicher stören muß.“

Es schien, als ob Marées sich hier nicht so geben wollte, wie er war, obwohl er sich gelegentlich lobend über S. äußerte und sagte, er sei von all den zurzeit in Rom lebenden Künstlern weitaus der gebildetste. Dieses Urteil war aber eben nur ein relatives, denn im Laufe der Jahre zeigte es sich, daß Marées nur „faute de mieux“ mit S. verkehrt hatte und nur noch aus Rücksicht auf die alte Freundschaft das Verhältnis aufrecht erhielt. Ein wirkliches Verständnis für Marées hatte S. nicht; das künstlerische Einvernehmen war nur ein scheinbares. Marées nannte ihn mir gegenüber den Schönheitsapostel, wohl auch einen Schmarrenmaler, weil seine Bilder sehr groß waren.

Ich fühlte mich vom ersten Moment an zu Marées hingezogen. Obgleich ich ihn noch nicht eigentlich verstehen konnte, hatte ich doch sofort ein unbedingtes Vertrauen zu ihm sowie die Überzeugung gewonnen, bei ihm die ersehnte Aufklärung über das Wesen der Kunst zu finden. Das Verständnis kam erst mit den Jahren. Doch begriff oder ahnte ich, daß er ein großer Mann war, sein Ziel daselbe, das mir, wenn auch weniger klar, vorschwebte. Allmählich begriff ich auch immer mehr, weshalb Marées mit der modernen Kunst

die er „Langweilerei“ nannte, nicht zufrieden sein konnte. Er erwähnte dann auch wohl spöttelnd die „Gedankenmaler“, so bezeichnete er Cornelius, Kaulbach usw., weil sie Dinge malen wollten, die in das Gebiet der Dichtkunst und der Philosophie gehörten, also nicht darstellbar seien, daher denn auch ihren Gestalten das innere Leben fehle.

Es dauerte eine Weile, bis ich den Mut hatte, ihm meine erste in Rom begonnene Arbeit zu zeigen. Vielleicht hat der Zufall, daß ich ihm eines Tages ganz in der Nähe meines kleinen Ateliers in Via S. Basilio begegnete, meinen Entschluß beschleunigt. Sein Urteil und Rat waren ganz anders, als ich es von meinen früheren Meistern gewohnt war, überzeugten mich aber in hohem Maße.

Marées' erste Ratschläge waren: Viel aus dem Gedächtnisse, ohne Modell zu arbeiten, viel nach der Natur und aus dem Kopf zu zeichnen und selber in Marmor zu arbeiten.

Das erste war mir nicht fremd, denn ich hatte eigentlich schon sehr früh viel aus der Phantasie gearbeitet. Es machte mir besonderes Vergnügen, frei zu schaffen und, mit der Erinnerung an die Natur, aus dem Bekannten das Unbekannte zu entwickeln. Bereits damals hatte ich die Empfindung von der Wichtigkeit solchen Tuns für den Künstler, einmal, weil man von dem, was in der Natur freut und interessiert, nur das Wenigste zum Modell bekommen kann, ferner, weil gerade das Erfinden und Selbstschaffen die größte Befriedigung gewährt. Auch das Zeichnen hatte ich bereits viel geübt. Am meisten hatte es mir genützt, in Zoologischen Gärten Tiere zu skizzieren. Da diese bekanntlich alle mehr oder weniger schlecht Modell stehen, wird bei der Wiedergabe das Gedächtnis, die Vorstellungskraft, sehr

in Anspruch genommen. Doch hatte ich zuletzt die Lust am Zeichnen etwas verloren. Ich war irregeworden aus Unklarheit über die zu wählende Technik. Denn es wurde damals, wie jetzt auch, sehr viel und oft in irreführender Art und Weise von Technik geredet. Vielleicht hätte ich das Zeichnen noch weiter vernachlässigt, wenn nicht Marées mich immerfort wieder darauf hingewiesen hätte. Er zeigte mir dann durch sein Beispiel, daß es dabei nicht auf die Manier, sondern auf die Sache ankomme, daß es sich darum handle, was man vor sich sieht oder sich vorstellt, möglichst klar darzustellen, zum Ausdruck zu bringen. Die Technik ist hierbei wie auch im Kunstwerk nur Mittel zum Zweck, nie Selbstzweck, wie das heute so vielfach der Fall ist. Sie soll nicht aufdringlich sein. Sie ist das Handwerk in der Kunst, und das soll der Künstler lernen, gerade um nicht Handwerker zu sein. Wenn man in diesem Sinne arbeitet, erreicht man auch ganz von selbst die beste Technik. Eine folgsame Hand soll man sich erwerben. Das kann nur durch viele Übung geschehen. Indem man danach strebt, merkt man erst, daß die Hauptarbeit in der Kunst das Denken ist. Freilich muß es mit starkem Empfinden verbunden sein. Ist man sich klar über das, was geschehen muß, so ist das Machen verhältnismäßig leicht. Die Hand folgt allmählich von selbst, durch die Empfindung geleitet, der Vorstellung. Auf diese Weise ist auch von vornherein alle Nachahmung fremder Manieren ausgeschlossen. Man eignet sich von selbst die Ausdrucksweise an, die einem naturgemäß ist. „Denken ist schwer, Handeln ist leicht, Denken und Handeln unbequem“, sagte Marées. Deshalb gehen so viele dem Denken aus dem Wege. Marées aber hat niemals der Bequemlichkeit gehuldigt.

Vor dem Arbeiten in Marmor hatte ich, wie die mei-

sten damals, eine gewisse Scheu. Weil aber Marées behauptete, wer nicht in Stein arbeiten könne, sei kein Bildhauer, so entschloß ich mich zu dem Versuch. Mit Marmorarbeiten meinte er aber nicht das Fertigputzen einer vom Steinmetzen punktierten Sache, sondern das Heraushauen des Bildwerks aus dem rohen Block. Damals war das noch ein kühnes Unternehmen, an das sich fast keiner heranwagte. Ja, es wurde sogar als etwas Veraltetes verspöttelt und direkt angefeindet. Wozu, hieß es, hat man denn das schöne, sichere Punktierverfahren erfunden?

Marées rühmte besonders Reinhold Begas und Hildebrand deswegen, weil sie frei im Marmor zu schaffen vermöchten. In der Folge haben es viele versucht und gelernt, aber nur wenige haben es in Marées' Sinne ausgenutzt. Jetzt hat Professor Erwin Kurz in der Münchener Akademie eine ganze Bildhauerschule auf dieser Grundlage mit großem Erfolge herangebildet.

Mir leuchtete Marées' Forderung, selber in Stein zu arbeiten, allmählich ein, und ich begann, zunächst noch zaghaft und ohne viel Erfolg, mich an Köpfen und Figuren in Relief zu versuchen. Erst während fortgesetztem Streben wurde mir klar, welche ungeheuren Vorteile diese Art der Arbeit bot, wie lehrreich sie war, wie sehr sie die Phantasie anregte.

„Sie müssen“, sagte Marées gleich anfangs, „erst vieles verlernen, ehe Sie gute Kunstwerke machen können.“ Das zeigte sich nun bei jeder neuen Arbeit; es hat Jahre gedauert, bis ich die schlechten Gewohnheiten der akademischen Erziehung überwunden hatte.

Gleich im Anfang unserer Bekanntschaft äußerte sich Marées auch über die Vermischung der Künste und verwarf sie. Die Grenzen der Künste wollte er gewahrt

BACCHUS,
MARMOR



SCHLES.
MUSEUM,
BRESLAU



ZEICHNUNGEN
VON
H.VON MARÉES
ZUM BACCHUS





wissen. Die Erkenntnis dieser Grenzen gerade sei das, worauf es ankomme. Deshalb stand er auch Richard Wagners im Gesamtkunstwerk gipfelnden Idealen ablehnend gegenüber. Doch betrachtete Marées drei Künste als der Natur nach zusammengehörig: die Architektur, Skulptur und Malerei. Sie sollen zusammenwirken, ohne jedoch ihre Grenzen zu überschreiten.

Wie das Zeichnen, so ist in anderer Weise das freie Schaffen im Marmor ein gutes Mittel, die Vorstellungskraft zu entwickeln und zu üben. Nach mehreren, teilweise mißglückten Versuchen fing ich, wie gesagt, an, den Sinn der Sache zu begreifen, und nun war es mir wie eine Offenbarung. Eine wahre Leidenschaft für den Marmor bemächtigte sich meiner. Jetzt sah ich ein, wie mißlich es ist, ein Ding in Ton oder Wachs zu modellieren und dann von einem anderen in Marmor ausführen zu lassen. Ehe man diese Erfahrung nicht gemacht hat, begreift man schwer, was es heißt, eine Skulptur für Marmor, für Bronze zu komponieren. Das Heraushauen aus dem rohen Block gibt darüber merkwürdige Aufschlüsse. Goethes Wort: In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, bewahrheitet sich auch hier. Der Marmor legt dem Bildhauer Beschränkungen auf und führt ihn dadurch zu ungeahnter Klarheit. Wer ein gesundes Empfinden hat, wird es dann nicht mehr bedauern, daß der Marmor sich nicht für alle Darstellungen eignet, sondern wird z. B. dünne, aus der Masse herausragende Formen, die leicht abzubrechen sind, auch als unästhetisch empfinden. Er wird ebenso daraus lernen, selbst bei Bronzedarstellungen sich zu konzentrieren. Obwohl hier Silhouette, eine gewisse Durchsichtigkeit, freistehende Extremitäten im Gegensatz zum Marmor erfreulich wirken können, läuft man doch mehr Gefahr, in Willkür auszuarten.

(Daß diese Willkür nicht mit Freiheit verwechselt werden darf, ist heute vielleicht nicht überflüssig zu erwähnen.)

Die zweite Begegnung mit Marées, die sich mir besonders eingeprägt hat, fand in dem längst eingegangenen „Café degli artisti“ in der Frühe statt. Ich hatte Rom bei trübem und regnerischem Wetter kennen gelernt, und der Eindruck war gegen Florenz ein sehr ungünstiger gewesen. An jenem Tage nun war ein sonniger Morgen, und Marées führte mich durch die Straßen Roms, um mir schöne Architektur zu zeigen. Er sagte dabei, daß man Architektur eigentlich im Sonnenschein am besten genießen könne. Dieser Ausspruch ist mir deshalb besonders Erinnerungswürdig, weil er scheinbar im Widerspruch steht zu seiner immer wiederholten Behauptung, daß man Sonnenlicht nicht malen könne und auch nicht solle, weil es die Figuren auseinander reiße. An diesem Tage nun sah ich zum ersten Male die Cancelleria, die Palazzi Massimo und Farnese. Von da gingen wir über Ponte Sisto nach dem Gianicolo, S. Pietro in Montorio und Acqua Paola. Zum ersten Male sah ich Rom im Sonnenglanze als ein Ganzes vor mir liegen, und von dem Tage an öffneten sich mir die Augen für die Schönheiten der Stadt und ihrer Umgebung. Es ist durchaus normal für einen modernen Jüngling, daß er von Rom nicht gleich beim ersten Anblick entzückt ist. Die Stadt ist nicht einheitlich, wie Florenz, man muß sich die Schönheiten einzeln nach und nach herausfinden. Die Landschaft hat eine gewisse bescheidene Größe, nichts Augenfälliges, Aufdringliches. Ihre klare Plastik (wenn man so sagen darf) berührt anfangs kühl. Erst allmählich begreift man ihre außerordentliche Großartigkeit, und dann dürfte sich wenig finden, was sie übertrifft, wenn man nicht nach dem Absonderlichen und Neuen ver-

langt. Wer sie erst kennt, wird finden, daß, wie der römische Menschentypus, so auch die römische Landschaft reich an Abwechslung ist. Im übrigen braucht die Freude an der Welt der Erscheinung, auf die es in der Kunst vor allem ankommt, nicht das Auffällige oder gar das Absonderliche, selbst nicht das Neue. Denn das Älteste und scheinbar längst Bekannte vermag noch jeden Tag neue Seiten zu offenbaren und neue Probleme zu stellen.

Seine Werkstatt hielt Marées verschlossen, und wer mit ihm verkehren wollte, mußte ihn abends in der Trattoria del Falcone oder später beim Weine treffen. Da war er denn oft sehr gesprächig, und ein solcher Abend war ein hoher geistiger Genuß. Die Schärfe seines Geistes ließ ihn mit jedem Worte den Nagel auf den Kopf treffen. Die klangvolle, männlich kräftige Stimme erhöhte für den Hörer noch den Genuß. Überhaupt war das Männliche bei ihm stark betont, in seiner Erscheinung, seinem ganzen Auftreten und Gebaren. Er liebte den Humor und vertrat in seinem Kreise eine heitere Lebensauffassung. Bezeichnend für sein ganzes Wesen ist, daß er oft äußerte, nur der ernste Mensch könne wahrhaft heiter sein. Fern lag ihm alles Brutale und Rohe. Er war Aristokrat im edelsten Sinne des Wortes. Dabei hatte er eine äußerst gewinnende, menschliche Art, mit dem Volke zu verkehren, weil er wahre Menschenliebe besaß.

Er riet mir, ebenfalls mein Atelier verschlossen zu halten, ein Verfahren, das für das Schaffen, für die Entwicklung eines jungen Künstlers sehr vorteilhaft sei.

Das Frühjahr kam, und Marées kündigte mir an, daß jetzt die Zeit wäre, die Vignen (Weingärten) zu besuchen. Wir trafen uns gegen 6 Uhr abends meist an irgendeinem der römischen Tore, um von dort aus in

die Campagna zu wandern, wo wir dann in einer Vigna (Osteria) zu Abend aßen und Wein tranken.

Aus Florenz war der Freiherr Karl von Pidoll gekommen, ein Schüler Böcklins, der nun Marées' Schüler wurde und fast immer bei diesen heiteren Ausflügen zugegen war. Im Winter pflegte Marées im Falcone zu Abend zu essen und dann um 9 Uhr in irgendeine Osteria zum Wein zu gehen. Auch nach den Campagnaspaziergängen im Frühjahr wurde meist in der Stadt noch ein Schoppen getrunken.

Im Sommer ging Marées nach Ischia, und ich folgte ihm etwa 14 Tage später dorthin nach.

Dort wohnte damals ein Balte, der Zoologe Dr. Nicolaus Kleinenberg¹, ein Mann, den Marées wegen seiner hohen Bildung und Intelligenz schätzte. Bei ihm war Marées zu Gaste. Ich mietete mich in der Nähe ein. Damals stand noch unverfehrt das reizende Casamicciola. Wir machten Ausflüge zu Fuß, zu Esel und zu Schiff nach allen Teilen der Insel. Marées' leutselige, freundliche Art, mit den Bauern, Eseltreibern, Fischern usw. zu verkehren, brachte uns viel Unterhaltung.

Marées redete dem Rauchen das Wort. Es sei, verglichen dem Essen und Trinken, etwas Geistigeres, Immaterielles. Ich hatte mich nie recht dafür begeistern können und es als Gymnast wohl nur deshalb ein wenig betrieben, weil die meisten es taten, und weil verbotene Früchte süß sind. Als der Reiz des Verbotenen wegfiel, hatte ich es gelassen. Zu Hause hatte ich ziemlich früh die Erlaubnis dazu erhalten. Mein Vater schenke mir beizeiten Zigarren, infolgedessen schätzte ich die Sache weniger, und er hatte seine Absicht erreicht. Hier nun, in dem behäbigen Schlaraffenleben, wo man stundenlang am Strande saß, das Meer,

¹ Später Professor in Messina, dann Palermo.

AMAZONE
IHR PFERD
TRÄNKEND
MARMOR-
RELIEF



DRESDEN
PRIVAT-
BESITZ



die Schiffe und das gegenüberliegende Festland beobachtend, überredete mich Marées, doch wenigstens einen Versuch zu machen, der mir trotz der schweren italienischen Zigarren gut bekam; und nun wurde mir das Rauchen wirklich zur Gewohnheit.

Von Gesprächen aus jener schönen Land- und Meer=idylle ist mir leider kaum etwas geblieben, was wohl daher kommt, daß es mir damals noch schwer wurde, Marées zu verstehen, weil mir die nötige Erfahrung fehlte. Einmal fragte er mich, ob es mir denn hier nicht gefiele. Ich erwiderte, daß ich mich überaus glücklich fühle, und suchte, mein inneres, meist stummes Entzücken, so gut ich damals konnte, auch in Worten auszudrücken. Der Fluß der Rede war mir nicht gegeben, aber ich schlürfte das mir widerfahrene Glück, eine solche Natur in der Nähe eines solchen Mannes genießen zu können, mit vollen Zügen und mit vollem Bewußtsein.

Marées liebte und verehrte Goethe, desgleichen Böcklin, was nicht ausschloß, daß er gelegentlich beide kritisierte. Als ich auf einer Seefahrt an Böcklins „Meeres=idylle“ erinnerte, zitierte er Goethe: „Es schäumt das Meer in breiten Flüssen am tiefen Grund der Felsen auf.“ Er hatte übrigens ein phänomenales Gedächtnis und wußte Goethe und Shakespeare fast auswendig.

Marées war äußerst gemütlich und verkehrte, wie bereits erwähnt wurde, mit Fischern, Maultiertreibern usw. in der freundlichsten Weise. Bei einer Bootfahrt ließ er sie alle mit uns am Tische essen, was die Leute natürlich sehr zu schätzen wußten. Samstag abends pflegte Dr. Kleinenberg mit den Fischern zu kneipen. Diese Gewohnheit setzte Marées fort, der nach der Abreise Dr. Kleinenbergs in dessen Hause blieb. Sie kamen entweder auf die Terrasse — das Haus war am Strande

gelegen — oder er kam hinunter, und man gruppierte sich in einem der am Strande liegenden Boote. Da ging es immer sehr heiter zu, es wurde viel gesungen, gescherzt und gelacht.

Nach etwa zehn Tagen reiste Marées ab. Bald nach ihm kam Zurhelle, ein Freund und Schüler Böcklins, ein Mann etwa Anfang der Dreißiger. (Marées war 38.) Mit ihm wiederholte ich dann die mir bekannten Touren. Eine der schönsten war die nach der Insel Procida. Wir saßen dort am Hafen und sahen die Schiffe herankommen und anlegen. Die herrlichen Gestalten der Fischer, die, mit dem Einziehen der Segel, dem Herabreichen der Fische an die herangekommenen Ortsbewohner usw. beschäftigt, sich vor unseren Augen bewegten, gaben ein geradezu raffaelisches Bild. Selten schön waren alle Verhältnisse, die der Menschen zu den Fahrzeugen und wieder der Schiffe zur Landschaft. Da das Festland hier ziemlich nahe erscheint und nur an der einen Seite das Meer bis zum Horizont reicht, erhielt das Bild etwas angenehm Geschlossenes. Das alles war von dem warmen Golde der Abendsonne übergossen.

Im Herbst kam ich wieder nach Neapel. Es schien mir unmöglich, mich von dieser Gegend zu trennen, eine Landschaft ohne Meer wollte mir gar nicht mehr gefallen. Dennoch mußte ich nach Rom zurückkehren, und kaum hatte ich den römischen Boden betreten, als ich mich wieder heimisch fühlte, ja zum ersten Male vielleicht fühlte ich mich hier so recht zu Hause. Das Wichtigste war mir nun, den Verkehr mit Marées wieder aufzunehmen.

In Rom hatte ich gleich zu Anfang eine Arbeit unternommen, wie es die meisten tun, die Studien halber dorthin kommen. Marées hatte mich beizeiten darauf aufmerksam gemacht, wie töricht diese Sitte sei. Wenn

man käme, um etwas zu lernen, so müsse man vor allem sich umsehen, die Dinge auf sich wirken lassen und abwarten, bis etwas im Geiste reif geworden sei. So ist es kein Wunder, daß meine erste Figur nicht geriet. Es war ein Satyr mit Flöte, auf einem Stamm sitzend, am Stamm eine große Eidechse. Erst korrigierte Marées an der Stellung des Jünglings, dann erklärte er mir, weshalb die Eidechse ganz überflüssig sei. Er wollte das Poetische, das Erzählende aus dem Bildwerk entfernt wissen. Eine Statue ist zum Anschauen da und erst dann etwas wert, wenn sie durch ihre Erscheinung (Form) den Beschauer zu fesseln und ganz in Anspruch zu nehmen vermag.

Während Marées mir zunächst empfohlen hatte, viel aus dem Gedächtnis zu arbeiten und möglichst nur zeichnerische Studien nach dem Modell zu machen, riet er mir, als er sah, wie wenig ich den menschlichen Körper beherrschte — denn das lernte man auf der Akademie nicht, man lernte aus Modell und Antike etwas Menschenähnliches zusammenstoppeln — ein Modell einfach tale quale zu kopieren. Dies tat ich auch mit großem Nutzen. Auch eine dritte Figur entstand so. Dann kam der Tag, wo Marées mir sagte, es sei jetzt genug des Modellkopierens, ich solle von nun ab nur Zeichnungen machen und mit diesen nach Verabschiedung des Modells weiterarbeiten. Damit kam ich dann allählich zum Ziele, nachdem ich auch besser den Sinn des Zeichnens hatte begreifen lernen.

Im zweiten Sommer ging Marées nach Terracina, begleitet von K. v. Pidoll, der noch einen Freund, einen Wiener Maler, mitgebracht hatte. Ich kam etwas später nach. Sie waren auf dem Cap Circeo in S. Felice gewesen und hatten einen herrlichen Wein mitgebracht,

der in zwei großen Glasgefäßen, Damigianen, im Zimmer stand. Nach Tische wurde immer dieser Wein aufgefahen. Eine Fahrt auf dem Lago di Fondi machten wir gemeinschaftlich. Erstaunlich war die üppige Vegetation an den waldbestandenen Ufern. Über die Kanäle schwammen hie und da Ringelnattern und andere Schlangen. Vereinzelt von Fischern bewohnte Strohhütten waren am Ufer verstreut. Unsere Fischer bereiteten uns von dort gefangenen ganz frischen Fischen eine köstliche Mahlzeit. Das Ganze erinnerte an Urwald und Indianergeschichten. Von Terracina fuhren wir nach Formia. Die Strecke bis Fondi, voll idyllischer Bilder mit Orangehainen, erinnert an Marées' Hesperidenbilder. Auffällig ist das Verhältnis der Bäume zum Menschen. Man kann tatsächlich, auf der Erde stehend, in die Krone hineinreichen und Früchte pflücken. Schöne Menschen gab es sowohl in Terracina, wie in Formia. Hier sah man noch Frauen mit bunten Bändern das Haar durchflochten. In Formia trennten wir uns von Marées und gingen nach Ischia, während er über Monte Cassino nach Rom zurückkehrte.

Es kam die Zeit, wo mein zweijähriges Stipendium, das ich von der Dresdener Akademie zur Romreise erhalten hatte, zu Ende ging. Ich hätte nach Deutschland zurückkehren müssen, wenn nicht Marées mir einen Auftrag verschafft hätte. Er hielt es für durchaus nötig, daß ich noch unter seiner Leitung weiter studierte, und bestimmte Konrad Fiedler, mir einen Auftrag zu geben. Fiedler kam bald nach Rom und bestellte bei mir eine Herme in Marmor. Marées hatte ihm dies suggeriert, weil es eine gute Gelegenheit sei, mich in der Marmorarbeit zu üben. Zwar hatte ich wenig Neigung für einzelne Köpfe, lieber hätte ich eine ganze Figur ge-

macht, doch machte mich der Auftrag, der meinen römischen Aufenthalt verlängerte, äußerst glücklich. Es zeigte sich auch bald, wie praktisch er war. Eine ganze Figur in Marmor hätte ich damals nicht bewältigt, ich war noch nicht reif dazu. Auch diesmal riet mir Marées, ein Modell nach der Natur zu modellieren und zu zeichnen. Das Heraushauen des Kopfes aus dem Marmor machte mir anfangs viel Mühe, dann aber um so größere Freude. Gleichzeitig arbeitete ich an der oben erwähnten zweiten Modellfigur.

Es freut mich, bei dieser Gelegenheit über einen verbreiteten Irrtum einige Worte sagen zu können, nämlich den, daß ich „stilisierte“ Figuren machte. Sowohl die Maréeschen, als auch meine Figuren sind alle direkt aus der Natur geschöpft. Wer sie stilisiert nennt, zeigt dadurch, daß er selber noch nichts Lebendiges ordentlich angeschaut hat. Stilisierte Figuren machen, ist Unfinn, ganz unkünstlerisch. Wohl kann ein Künstler Stil haben — Marées sagte: „Der höchste Stil kommt der Natur am nächsten“, aber das ist eine Naturanlage und nichts Gewolltes. Wohl sehen wir, daß der eine in dem, der andere in jenem Stil (oder Manier) arbeitet, aber das ist eine Schwäche und beruht auf dem Mangel eigener Anschauung. Wer die Welt mit eigenen Augen sieht, wie Marées es getan, der hat, wenn man so sagen will, seinen eigenen Stil. Solche Künstler aber setzen das Publikum und gewisse Kritiker in die größte Verlegenheit: „Wo hat er es nur her, er muß es doch irgendwo gesehen haben!“ Sie suchen dann Vergleiche mit bekannten Kunsterscheinungen. Daß man es aus der Natur haben, daß man auch etwas erfinden kann, fällt keinem ein.

Goethe sagt: „Der echte Schüler sucht aus dem Bekannten das Unbekannte zu entwickeln und nähert sich

so dem Meister.“ Hier ist also von Erfindung die Rede. Heute aber kann man sagen hören: „Was erfunden ist, ist nicht wahr, also verwerflich.“

Als mein Relief „Amazone ihr Pferd tränkend“, eine spätere Arbeit (angef. 1891), ausgestellt war, fand ein „Kenner“ heraus, daß „das Ganze von einem antiken Relief entlehnt sei“. Die einzige Ähnlichkeit zwischen beiden ist der gesenkte Kopf des Pferdes. Der gute Herr hatte wohl nie ein Pferd trinken sehen und konnte auch nicht auf den Gedanken kommen, daß ich vielleicht ein solches gesehen, oder daß Pferde so trinken müssen, wenn man ihnen das Wasser nicht hochhängt.

Die Figur „Knabe mit Bogen“ wurde nebenbei um dieselbe Zeit fertig und sollte in Bronze ausgeführt werden. Das gelang mir etwa ein Jahr später. Das Ziselieren der gegossenen Figur glückte erst allmählich. Dann kam eine böse Zeit, da das Geld wieder einmal mangelte. Endlich kaufte mir mein Vetter Richard von Volkmann¹ die Statuette ab. Sie ist jetzt im Besitze seines Sohnes, Professor Hans von Volkmann, Maler in Karlsruhe. Eine zweite Statuette, die ich aus der Phantasie schaffen wollte, gelang mir nur halb. Es fehlte mir noch an Erfahrung.

Etwa zwei Jahre, nachdem ich Marées kennen gelernt hatte und sein Schüler geworden war, durfte ich anlässlich eines gerade von ihm vollendeten Porträts von Konrad Fiedler zum ersten Male seine Werkstatt betreten. Der Eindruck war erst befremdend, dann überwältigend. Ich fühlte, daß dies eines der größten Ereignisse meines Lebens sei. Es war wie eine Offen-

¹ Bedeutender Chirurg in Halle, auch als Dichter (unter dem Pseudonym Richard Leander) bekannt geworden. (Träumereien an französischen Kaminen 1871.)

barung, als würde mir ein Vorhang vor den Augen weggezogen. Nun erst glaubte ich, die Natur, die Renaissance und Antike zu verstehen.

Außer dem Fiedlerschen Porträt befanden sich in der Werkstatt noch die „Hesperiden“ und der „Heilige Georg“, der jetzt der Nationalgalerie gehört. Auf einem Tische lag ein Band Goethe aufgeschlagen. Marées zeigte auf den Vers:

Wie beherzt in Reim und Prose,
Redner, Dichter sich ergehn,
Soll des Lebens heitre Rose
Frisch auf Malertafel stehn,
Von Geschwistern reich umgeben,
Mit des Herbstes Frucht umlegt,
Daß es von geheimem Leben
Offenbaren Sinn erregt.

Einen besseren Kommentar zu diesen Bildern kann man nicht geben. Eine heitre Perspektive eröffnete sich vor mir. Ich wußte nun, was ich wollte und sollte. Während alle Welt bemüht erschien, die Kunstfragen und -angelegenheiten zu verwirren, hatte Marées Klarheit und Aufklärung geschaffen.

Wie sehr unterschied sich das hier Geleistete von der großen Menge zeitgenössischer Bestrebungen, denen man teilweise Talent und guten Willen nicht absprechen kann.

Alle die hervorragenden Qualitäten dieser Werke, die ich teils ohne weiteres erkannte, teils mehr oder weniger klar empfand, nahmen mich mit unwiderstehlichem Zauber gefangen: das Selbstgeschaute darin, das eigene Verhältnis des Künstlers zur Natur, die von jeder Manier, von jeder bestechenden Technik freie, einfach sachliche, schlichte Erscheinung, die herrliche Farbe, stark ohne jede Aufdringlichkeit.

Nachdem ich alles eingehend betrachtet, sagte Marées,

nun müsse ich ihm sitzen, denn hier käme ungezeichnet keiner heraus. Darauf schenkte er Wein ein und zeichnete mich¹. So kam der Mittag heran, wo wir zusammen in eine Trattoria zum Essen gingen. Seit diesem Tage war ich einer der ganz wenigen, die Marées' Werkstatt zuweilen betreten durften.

Bei meiner ersten Herme war ein Mißverständnis passiert. Der Punktierer hatte zu viel vorgearbeitet, und Marées erklärte, daß hierdurch der Zweck der Übung verfehlt sei. Zufällig hatte der Block zwei Hermenstücke ergeben. Der zweite Block wurde jetzt nur roh zugehauen, und ich sah alsbald ein, daß Marées' recht hatte. Bei dem Nachputzen hätte ich wenig gelernt, aus dem Vollen arbeiten gibt erst die nötige Aufklärung². Weil nun aber der erste Block vorhanden war, modifizierte ich ihn zu einem weiblichen Kopfe. Da dieser etwas kleiner sein durfte, als der männliche, konnte ich fast die ganze Oberfläche zerstören und dann doch aus dem Vollen arbeiten. Diese zweite Herme kaufte mein Vetter Richard von Volkmann.

Eine weibliche Statuette beschäftigte mich viele Jahre, desgleichen ein sitzender Mann und ein jugendlicher Bacchus. Doch kam keines dieser Projekte sofort zur Ausführung.

Einen großen Mann zu kennen und mit ihm verkehren zu dürfen, ist beinahe das größte Glück, das einem widerfahren kann. So war es für mich außer Zweifel, daß ich so viel wie irgend möglich in Marées' Nähe sein mußte. Schwer entbehrte ich seinen Rat und Umgang, als ich nunmehr genötigt war, zwei Jahre

¹ Diese Zeichnung existiert noch im Besitze meines Bruders, des Amtsgerichtsrats Karl Volkmann in Leipzig. ² Vgl. auch Ad. Hildebrand, Das Problem der Form. Straßburg, Heitz, 1893.

in Deutschland, erst in Leipzig, dann in Berlin, zu bleiben.

Meine Verwandten und Freunde nämlich wollten mich durchaus wieder in Deutschland haben, und da ich kein Geld mehr hatte, mußte ich einen kleinen Auftrag annehmen, der mir von dort aus angeboten wurde. Es war die Büste des Geheimen Rats Wilhelm Weber in Göttingen¹, die ich im Auftrage des preußischen Staates ausführte. Ich bekam dann noch andere Porträtaufträge, unter anderen die Büste des Pastors Ahlfeld in Leipzig. Weiteres in Aussicht Stehendes wurde nicht perfekt.

Im übrigen beschäftigte mich damals eine Anzahl teils sofort, teils nach meiner Rückkehr nach Rom ausgeführter Arbeiten. Darunter befanden sich zwei Reliefs „Ritter Georg“ und „Löwenjagd“, über die Marées, als er sie sah, sich recht zufrieden äußerte. Eine Reiterstatuette wurde begonnen, ebenso der sitzende Mann in zweiter Auflage. Den ersten, schon erwähnten, hatte ich zwar in Gips gießen lassen, aber dann zerschlagen.

Eine weibliche Idealbüste aus jener Zeit, ausgeführt erst in Rom, wurde von Geheimrat Jordan für die Berliner Nationalgalerie erworben. Ebenfalls durch Vermittlung Jordans erhielt ich vom preußischen Staate einen Zuschuß zur Herstellung meiner ersten großen Marmorfigur, des Bacchus, in farbiger Behandlung. Diese Figur befindet sich im Museum zu Breslau.

In dieser Zeit schickte Marées zwei Bilder nach Berlin zu Gurlitt zur Ausstellung. Es waren „Lob der Bescheidenheit“ und „Unschuld“. Er hatte sie für diesen Zweck kopiert. Sie mißfielen allgemein. Keiner wußte etwas damit anzufangen. Den künstlerischen Gehalt sah niemand. Die Zeit war noch nicht reif dafür².

¹ Universitätsbibliothek. ² Beide Bilder befinden sich jetzt in Frankfurt a. M. im Privatbesitz der Herren Carl v. Weinberg und Heymann.

Auf Grund der obengenannten Aufträge konnte ich endlich — nach zwei Jahren — nach Rom zurückkehren und des Verkehrs mit Marées wieder teilhaftig werden, der leider nur noch kurze Zeit währen sollte.

Diese ganze Periode meines Lebens, nach Vollendung der Fiedlerschen Herme, war in materieller Beziehung für mich eine oft sorgenvolle. Als Bruckmanns¹ in Rom waren, verkehrte ich viel mit ihnen und genoß in diesem Hause die liebenswürdigste Gastfreundschaft. Auch hier herrschte die Sorge ums tägliche Brot, weil Bruckmanns Eltern, obwohl sie beide reich waren, dem Sohne nichts geben wollten. Oft war es zum Verzweifeln, weil wir alle miteinander nichts hatten. Schließlich kam doch von irgendeiner Seite eine Unterstützung, so daß es wieder eine Zeitlang gehen konnte. Es ist wohl gut, wenn der Mensch auch einmal die Not kennen lernt, auch dem Künstler nützt es, es stählt den Charakter und klärt ihn auf über sein Verhältnis zur Kunst. Marées' Frage, ob ich Kunst treiben wolle, um zu leben, oder leben, um Künstler zu sein, hatte ich ohne Bedenken im letzteren Sinne beantwortet. Die Not war nun eine Probe auf dieses Bekenntnis. Hier galt es festhalten an der gewonnenen Überzeugung. Ich las bei Goethe: „Es bleibt dem Menschen immer noch so viel Kraft, das zu tun, wovon er überzeugt ist“. Dies Wort und Marées' Beispiel stärkten mich wesentlich, mitunter aber kam es mir vor, als wenn mir geradezu die Fähigkeit nachzugeben fehlte. Es war kein Verdienst, sondern ich mußte nach meiner Überzeugung handeln, obwohl es mir viel Verdruß brachte. Es gab Zeiten, wo ich es mit fast allen Freunden und Verwandten verdorben hatte durch meinen „Eigensinn“. So komisch

¹ Bildhauer Peter Bruckmann, Schwiegersohn Böcklins.

die Sache, objektiv betrachtet, sich hinterher ausnimmt, so ernst war sie doch im Augenblick für mich.

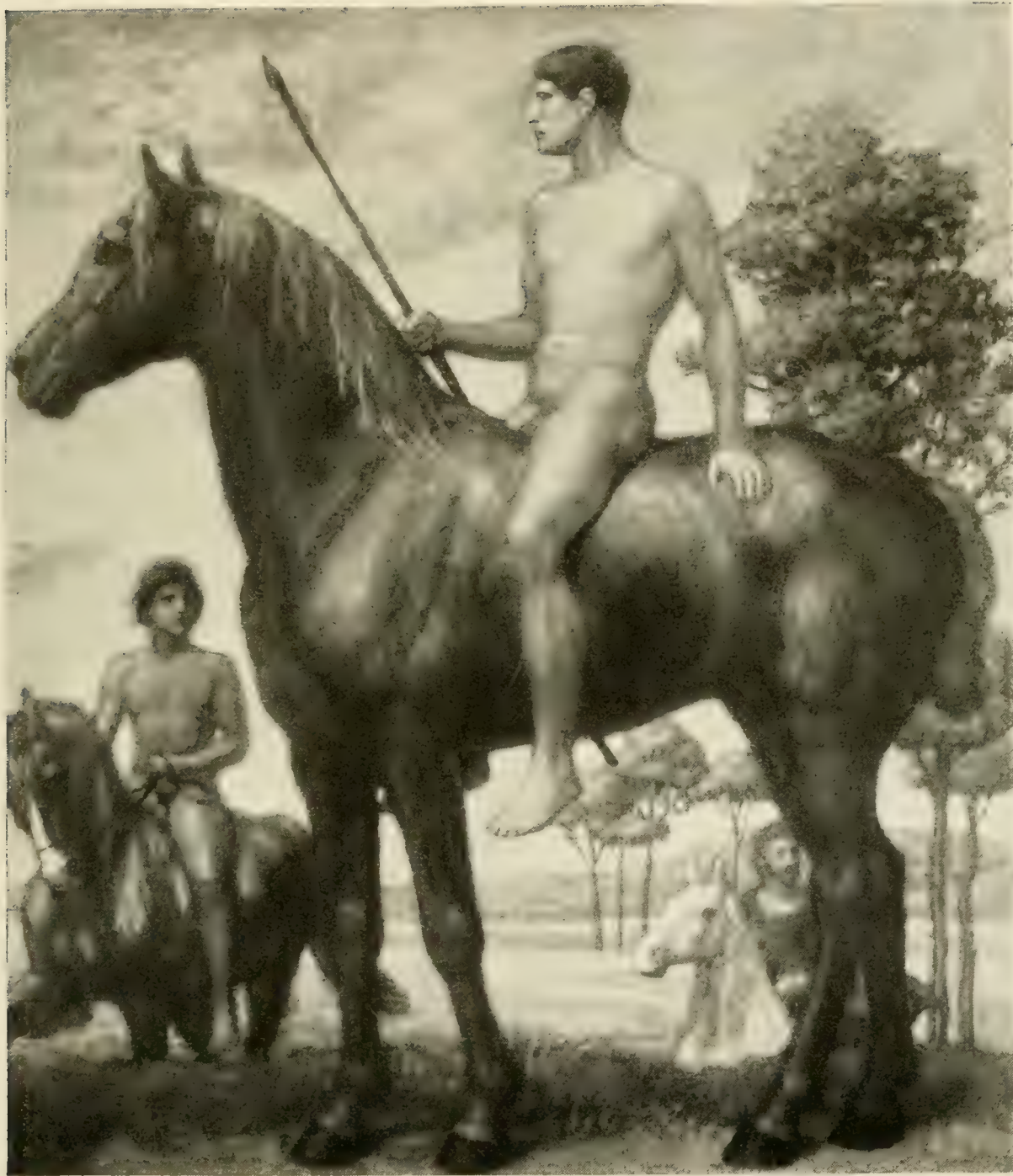
Der Künstler gehört in der Meinung vieler, selbst kluger Menschen, zu denen, die keine Überzeugung haben dürfen. „Ich will doch kein Kunstwerk bezahlen, das mir nicht gefällt,“ sagt fast jeder, der im übrigen ganz gern den Mäzen spielen würde. Nun ist aber gerade der Künstler ein Mensch, der naturgemäß eine hervorragend starke Überzeugung haben muß. Wenn er sie nicht hat, ist er wertlos. Er kann sie nicht von vornherein haben, er muß sie sich erwerben. Da er dies in der Regel allein nicht kann, muß er sich einen Meister suchen, sonst ist und bleibt er meist „ein Narr auf eigene Hand“. Ich erkannte in Marées meinen Meister und ordnete mich ihm unter, um von ihm zu lernen. Seine Lehrmethode zielte darauf, den Schüler selbständig zu machen. Ich aber hatte bereits die Akademie durchgemacht und hatte durch das römische Stipendium die Anerkennung des Staates erlangt. Wie also durfte ich alles Gelernte über den Haufen werfen und von vorn anfangen bei einem anderen Meister, der noch dazu keiner von den staatlich geprüften und gar nicht anerkannt war? — Mein Vater und mein Bruder waren fast die einzigen in der Verwandtschaft, die mir keine Vorwürfe machten. Im übrigen hieß es allgemein, ich habe zwar viel Talent, sei aber in Rom vollständig verbummelt. Allerdings brauchte ich rund zehn Jahre, um mit mir selbst ins klare zu kommen und um mir das anzueignen, was ich als erstrebenswert erkannt hatte. Geld hatte ich die meiste Zeit keines und Aufmunterung in oben erwähnter Weise. Doch Marées und Konrad Fiedler unterstützten mich moralisch. Das war immerhin viel wert.

Eine Zeitlang, wie gesagt, ist es gut, wenn der Künstler

die Not kennen lernt, aber es darf nicht zulange dauern, vorausgesetzt, daß man überhaupt auf seine Leistungen einen Wert legt. Wird nämlich der Künstler durch den Mangel an Mitteln am Schaffen verhindert, so kann er auch seine Kräfte nicht voll entwickeln, denn er kann mancherlei Erfahrungen gar nicht machen, die vielleicht für ihn gerade wünschenswert, ja notwendig wären. Meistens dauert diese Periode des Kampfes um die Existenz zu lange, dank der Unsicherheit und Lauheit des Publikums. Der Künstler, sagte Marées, unterscheidet sich dadurch von den anderen, daß er den Kompromiß mit dem Leben nicht eingeht, sondern seiner besseren Überzeugung folgt. Wie kommt es, daß so viele ihm dies Recht, ja das Herrschen in seinem Reich streitig machen wollen, das sie ihm doch nicht nehmen können? Womit einer sich sein ganzes Leben aufrichtig und ehrlich bemüht hat, das versteht er, vorausgesetzt, daß es ihm nicht an Talent mangelt, unbedingt besser, als andere, die sich nur gelegentlich und nebenbei damit befaßt haben. Es gehört eine gewisse Oberflächlichkeit dazu, dies Vorrecht nicht anzuerkennen.

Während meiner Abwesenheit von Rom war Pidoll bei Marées. Er mag ihm wohl auch beim Kopieren der erwähnten beiden Bilder geholfen, d. h. die Untermalung gemacht haben. Nichtsdestoweniger sind es echte Marées', weil von seiner Hand vollendet. Als ich zurückkam, fand ich leider Pidoll nicht mehr. Es hatte ein Zerwürfnis gegeben. Auch Bruckmanns und Zurhelle hatten Rom verlassen.

Der Verkehr in Rom ist immer wechselnd gewesen, weil die meisten kommen und gehen, oft auch wiederkehren, und nur wenige so ständig bleiben wie Marées und ich.



LANZEN-
REITER,
GEMÄLDE

FRANKFURT
A. M.
PRIVATBESITZ

Häufig kam Böcklin zu Besuch, besonders in der Zeit, als Bruckmann mit Frau hier war. Er wohnte immer bei Marées und war einer der sehr wenigen Menschen, die dieser hochschätzte. Von ihm sagte er, er sei durch und durch ein Künstler, auch wenn er über die gewöhnlichsten Dinge spräche.

Bruckmann hatte unter Marées' Leitung eine Marmorfigur angefangen und sie, weil er an der glücklichen Vollendung zweifelte, bei der Abreise zurückgelassen. Es reizte mich, die scheinbar verhaene zurechtzustutzen, zu retten. Es war eine gute Übung für mich. Diese Figur wußte ich durch Schiebungen der Flächen und durch Einschränkung einiger Teile so zusammenzubringen, daß Marées mir zum ersten Male enthusiastisch ein dreifaches Bravo zurief. Er riet mir dann, auf die Plinthe die Unterschrift: „Am Ziele“ zu setzen. — Gleichzeitig hatte ich den Bacchus in Marmor, dann noch eine weibliche und eine Reiterstatuette in Wachs in Arbeit. Diese Umgebung regte mich sehr an. Ich ging von einem Gegenstand zum andern und lernte dabei mehr, als wenn ich nur eine Figur vorgehabt hätte. Der Bacchus, der sich jetzt im Schlesiſchen Museum zu Breslau befindet, ist unter Marées' Leitung entstanden. Das Tonmodell sollte ich ihm erst zeigen, wenn es nach meiner Meinung fertig wäre. Es war etwas konventionell geraten, doch lobte er den Fleiß, mit dem es gemacht sei. Nun modellierte er selbst im Ton und korrigierte es durch beständiges Aufsetzen, damit, wenn es nachher in Marmor punktiert werde, es an Stoff nicht mangeln sollte. In wenigen Stunden war alles Konventionelle verschwunden, und die Statue sah ungefähr so aus, wie beifolgende Zeichnung (I).

Bei der Marmorarbeit, die wohl zwei Jahre später unternommen wurde, zeigte sich, wie nützlich die auf-

getragenen Tonmassen waren, denn dadurch, daß Marées immer von neuem auf organisches und konstruktives Klarstellen der Formen drang, wozu er viele Zeichnungen machte, wurde der Knabe mit der Zeit schlank genug, so daß man endlich sehr ökonomisch bei der letzten Vollendung vorgehen mußte. So hatte er es aber gewollt, wie aus der letzten Zeichnung zu ersehen ist (II. Zeichnung).

Beim Tonmodell verfuhr er gerade umgekehrt als beim Marmor. Meier-Gräfe, der in seinem Marées-Werke auch auf diese Episode zu sprechen kommt, faßt sie, obwohl er als großer Kenner gilt, nach seiner Gewohnheit falsch auf. Er hat wohl darüber reden hören, aber was er gewonnen hat, waren nur Worte, begriffen hat er von dem Vorgang nichts, weil ihm ein inneres Verhältnis zur Kunst fehlt; denn um ein künstlerisches Entstehen zu begreifen, muß man vor allem auf die Sache eingehen. Er wird auch verdientermaßen kaum noch ernst genommen.

Übrigens stellte sich damals während der Arbeit heraus, daß diese erste volle Formgebung für die Größe etwas zu üppig erschien, so daß die Figur den Charakter eines überlebensgroßen Kindes erhielt, wozu in diesem Falle kein Grund vorhanden war.

Ein andermal ist Marées beinahe umgekehrt vorgegangen. An dem Tonmodell zu der Fiedlerschen Herme hat er auch modelliert, und hier markierte er Haar, Bart und Augenbrauen durch Ausladungen, so daß der Kopf dem Eindrücke nach magerer wurde. Der Marmorkopf wurde nicht punktiert, sondern aus dem Rohen gehauen. Auch hier hatte er mich am geeigneten Zeitpunkt mir selbst überlassen, und als er dazukam, veranlaßte er mich, alle diese Ausladungen abzuflachen, weil sie im Marmor zu schwer wirkten. Der Kopf sollte

als Hauptsache wirken und nicht vom Haar erdrückt werden. So wirkte für den Eindruck das Gipsmodell magerer und der Marmorkopf massiger, kräftiger. Das wird Meier=Gräfe mit der vorher geschilderten Behandlung des Bacchus schwerlich zusammenreimen können. Ja, es ist eben nicht so leicht, über Kunst ein Urteil zu gewinnen, besonders wenn man von falschen Voraussetzungen ausgeht und einen Meister nicht studiert, um von ihm zu lernen, sondern um ihn zu vorherbestimmten Zwecken auszubeuten.

Er weiß natürlich auch nicht, daß man eine Marmorfigur dick oder dünn machen kann, bloß durch die Behandlung. In meiner Werkstatt steht ein Marmorkopf, daneben der von diesem genommene Gipsabguß. Letzterer ist also im Volumen absolut dem Marmor gleich, auch konnte man vor der Überarbeitung nicht daran zweifeln. Jetzt ist er durch Überarbeitung, die aufs Präzifizieren und Vollenden zielte, dicker und größer geworden in der Erscheinung, so daß es einem selbst schwer wird, obwohl man es weiß, an die Gleichheit des Volumens zu glauben.

Marées liebte das Pferd, sowohl seiner Schönheit als auch seiner Intelligenz und Gutmütigkeit wegen, und empfahl mir den edlen Reitsport als gesund für Körper und Geist. Er war überhaupt ein großer Tierfreund und spielte mit allen Hunden und Katzen, die ihm in die Nähe kamen.

Marées wußte, daß er ein Pfadfinder, ein Bahnbrecher war, ein guter Lehrer für die, welche ihn verstehen konnten. Er sprach dies oft aus und legte Wert auf seine Schule. Dies wird vielfach mißverstanden. Die einen binden sich sklavisch an jedes seiner Worte, die anderen halten seine wahren Schüler für bloße Nachahmer, die der Beachtung nicht wert sind.

„Der echte Schüler lernt aus dem Bekannten das Unbekannte entwickeln und nähert sich dem Meister.“
(Goethe.)

Man hört Künstler und Kunstgelehrte usw. so häufig von Feinheiten, feinen Tönen und dergleichen reden. Marées sprach davon nie oder jedenfalls in ganz anderer Weise. Der große Künstler strebt gar nicht nach Feinheiten, er strebt nach Kraft, Geschlossenheit, Lebendigkeit, Harmonie. Die Feinheiten entstehen im Kunstwerk von selbst durch die Arbeit. Wer viel von Feinheiten redet, versteht wenig von Kunst.

Eine von den Perioden, in denen ich Marées' Werkstatt besuchen durfte, war die, wo er das Urteil des Paris komponierte. Ich rieb ihm die Farben und durfte zusehen, solange ich wollte. Er machte noch viele Kompositionen, die nicht zur Ausführung kamen. Dann malte er die drei Reiterbilder, die Werbung und die neuen Hesperiden, den Ganymed, zwei Kartons, „Sieger“ und „Huldigung“, und endlich wollte er noch ein Reiterbild anfangen, einen Reiterzug am Strand. Bei dieser Arbeit ist er gestorben, auch den Entwurf dazu habe ich nicht wiedergesehen.

Über den Zustand der Hesperiden kurz vor Marées' Tode kann vielleicht keiner mehr berichten. Nur für Fiedler kann ich bezeugen, daß er damals unter dem Ausruf „wundervoll“ mit mir die Werkstatt des Künstlers verließ. Zwei Dritteile des Bildes waren derart vollendet, wie ich nie ein Marées'sches Bild gesehen habe. Er hatte die durch viele Übermalungen verloren gegangene Zeichnung wieder hergestellt, und zwar nicht so, daß sie in irgendwelcher Beziehung aufgefallen wäre, sondern daß sie dem Bilde zu einer selbstverständlich erscheinenden Vollendung verhalf. Entgegen der Behauptung Meier-Gräfes möchte ich also hier aus-

drücklich darauf hinweisen, daß sich Marées der Wichtigkeit der Zeichnung vollständig bewußt gewesen ist. Er wurde — nach einer abermaligen späteren Übermalung — durch den Tod daran verhindert, die notwendige Zeichnung nach der Lösung des koloristischen Problems wieder herauszuholen. Man könnte hier einwerfen, das sei nicht zu beweisen. Freilich bin ich ohne Zeugen. Ich muß dann aber bitten, in diesem Falle meinen Ausfagen dennoch Glauben zu schenken. Denn erstens bin ich einer der wenigen, die noch aus eigener Anschauung die Arbeitsweise Marées' und seine Ansicht über den Wert der Zeichnung im Kunstwerk kennen, und zweitens habe ich es mir zu einer der höchsten Aufgaben meines Lebens gemacht, die „von der Parteien Haß und Gunst verzerrte“ Gestalt des geliebten Meisters wieder in das Licht der Wahrheit zu stellen.

Es ist sehr zu bedauern, daß Marées nach Vollendung der Neapeler Fresken keine weitere Gelegenheit geboten wurde, Wände zu bemalen. Wir würden dann mehr vollendete Werke von ihm besitzen. Er sagte, als er die dreiteiligen Bilder (Urteil des Paris, Hesperiden, die Reiterbilder, die Brautwerbung) malte: „Da ich keine Wände zu bemalen habe, mache ich mir welche aus Holz!“

Einmal sagte er in bezug auf sein häufiges Übermalen: „Man müßte mir die Bilder immer zur rechten Zeit wegnehmen.“

Marées starb nach einer etwa vierzehntägigen Krankheit, die von seinem Freunde Dr. Neuhaus, damaligem deutschen Botschaftsarzt, als Hirnhautentzündung bezeichnet wurde. Andere glaubten, es sei Perniciosa, eine unheilbare Form des Malariafiebers.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit das unsinnige Gerücht aus der Welt schaffen, er habe sich das Leben

genommen. Marées, der wie selten einer an der Verwirklichung seines Lebensideals gearbeitet hat, wäre aus rein psychologischen Gründen zu dieser Handlung ebensowenig fähig gewesen, wie z. B. Luther, dessen Gegner von ihm bekanntlich das gleiche behaupteten.

Sein Tod bedeutete für mich einen unersetzlichen Verlust, und lange Zeit glaubte ich nicht, mich von diesem Schlage erholen zu können.

Marées' Werke wurden seinerzeit fast von niemandem verstanden, selbst von den meisten seiner Freunde und Verehrer nicht. Erst in unseren Tagen beginnt man in weiteren Kreisen zu ahnen, was er geleistet hat. Selbst Fiedler schreibt über die Fresken im Neapler Aquarium lange nicht mit der Würdigung, welche diesen herrlichen Malereien gebührt.

Als der Meister die Augen geschlossen hatte, wußte man mit den hinterlassenen Kunstwerken, die sich in seiner Werkstatt vorfanden, nichts anzufangen. Man hielt alles für mehr oder weniger mißglückte Versuche eines talentlosen oder im besten Falle problematischen Menschen. Auch die Kritik verwarf seine Leistungen, soweit sie es überhaupt der Mühe wert erachtete, von ihnen Notiz zu nehmen. Mit sehr vereinzelten Ausnahmen ist dies bis ins neue Jahrhundert hinein so geblieben.

Ihn selbst hatte man bereits bei Lebzeiten für einen Theoretiker verschrien, der wohl klug reden, aber nichts schaffen könne. Daß die positiven Leistungen dieses Theoretikers Basis und Eröffnung einer neuen, zukunftsicheren Kunstentwicklung bedeuteten, begriff damals wohl fast niemand. War doch selbst der Künstlerkreis, auf den er eine unmittelbare und nachhaltige Wirkung ausgeübt hat, ein sehr beschränkter. Adolf Hildebrand,

von Pidoll, eine Zeitlang Tuailon und schließlich ich selbst. Erfreulich ist die auch brieflich bezeugte Anerkennung von seiten Böcklins, die freilich nicht ganz vorbehaltlos war, und keinesfalls darf an dieser Stelle der Name Konrad Fiedlers fehlen.

Neuerdings hat Meier-Gräfe versucht, durch sein dreibändiges Marées-Werk den Meister auf seine Art vor das große Publikum zu bringen. Verstanden hat er ihn freilich nicht. Bei seinem Kultus der französischen Impressionisten konnte er natürlich den notwendigen objektiven Standpunkt Marées gegenüber nicht einnehmen. Er hat ihn daher durch die Brille angesehen, durch die er seine französischen Lieblinge zu betrachten pflegt, und hat ihn nach seinem und seiner Jünger Bedürfnis und Geschmack frikassiert, d. h. er hat versucht, ihn zu einer Art von Impressionisten zu stempeln. Freilich ist der Fleiß, den Meier-Gräfe auf sein Buch verwendet hat, durchaus anzuerkennen. Allerdings wäre es erfreulich gewesen, wenn er der Qualität des Werkes zugute gekommen wäre.

Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke,“ sagt Goethe. Marées ist klassisch, denn er ist absolut gesund.

Die Klarheit, das Beherrschen des Stoffes steigerte sich bei ihm mit den Jahren. Ein fabelhaftes Gedächtnis kam seinem Genie zu Hilfe. Auf seinem letzten Karton sind Akte aus dem Kopf gezeichnet, welche von den anderen später nach dem Modell gezeichneten gar nicht zu unterscheiden sind, d. h. man glaubt, beide wären nach der Natur.

Marées' Mängel sind Unfertigkeiten im Detail, welche geblieben sind, weil er mehr als ein anderer aufs Ganze ging und sich darin nie genug tun konnte.

Denn ein Kunstwerk zusammenzufassen, kostet viel Zeit und Arbeit und fordert eine höhere als die Durchschnittsbegabung. Ohne diese Unfertigkeiten wären seine Werke vollkommen; auch mit denselben sind sie nur mit dem Allerbesten zu vergleichen, was je geschaffen worden ist.

Seine hinterlassenen Bilder sind fast alle im Schleißheimer Schlosse. Einige sind nach Berlin an die Nationalgalerie gekommen, sollen sich aber zum Teil im Keller befinden. Wenn dies wahr und mehr sein sollte als eine vorübergehende wegen Umbaues der Galerie erfolgte Maßnahme, so wäre es sehr zu beklagen, es wäre eine unverantwortliche Verständnislosigkeit, ja ich möchte fast sagen Frivolität, dem deutschen Volke Werke seines größten Künstlers vorzuenthalten, des einzigen Mannes, der nach langer Verwirrung die Kunstwelt wieder mit dem Lichte seines Geistes erleuchtet hat.

Marées ist gesund, heiter und klar. Er beherrscht die Dinge von innen heraus und von außen hinein, so daß alles bei ihm zur Notwendigkeit wird. Seine Werke sind wie Naturprodukte, weil sie auf natürlichem Wege entstanden. Daher sind sie gleich Offenbarungen. Marées fühlte den menschlichen Organismus, ebenso den tierischen, wie keiner der jetzt lebenden Künstler, er fühlte wie keiner den Raum (die Luftperspektive). Er sah die Welt nicht durch eine fremde Brille; er hatte alle Manier abgestreift, war zum unmittelbaren Anschauen der Dinge durchgedrungen.

Ihm gaben die Götter das reine Gemüt,
Da die Welt sich, die ewige, spiegelt.

SITZENDER
MANN,
MARMOR



BETRACHTUNGEN

Lieber Freund!

Du sprichst den Wunsch aus, ich möchte Dir meine bei unserem kürzlichen Gespräche über das Thema Natur und Kunst geäußerten Gedanken aufschreiben, da Du einen und den anderen wüßtest, der von ihrer Kenntnis Vorteil haben dürfte. Ich folge gern Deiner Anregung, nehme aber das mir von Dir freundlichst zugestandene Recht in Anspruch, mich zwanglos, und wie mir die Dinge in den Sinn kommen, dabei auszudrücken. Denn im Grunde — solange es noch so viel zu meißeln und zu malen auf der Welt gibt — — Aber zur Sache!

Der Künstler muß, um seinen Stoff zu beherrschen, die Natur in der Hauptsache auswendig können, er muß sie im Kopfe haben, nur dann kann er im eigentlichen Sinne des Wortes schöpferisch sein. Sonst ist er von allen Zufälligkeiten abhängig. Er wird schon vorerst nicht imstande sein, ein Bild, eine Statue vernünftig zu komponieren. Ich meine nämlich: das Bild muß bereits da sein, ehe man sich das Modell kommen läßt; wenigstens ist es selten, daß einem das Modell gerade eine Stellung vormacht, die man brauchen kann. Wieviele arbeiten nur nach dem Modell, und wie kümmerlich fallen die Resultate aus! Es fehlt dann den Körpern die richtig gefühlte Bewegung, die das ausdrückt, was sie soll, und die mit der speziellen künstlerischen Absicht in Einklang steht, der Künstler ist dem Zufall anheimgegeben. Denn bei solcher Arbeitsweise ist die Vorstellung von vornherein nicht klar und kann es durch das bloße Arbeiten nach der zufälligen Erscheinung des Modells auch nicht werden. Mühsam sucht man sich in der Natur zusammen, was man in seiner Phantasie nicht findet. Freilich glauben viele, das Kunstwerk entstünde schon dadurch, daß man die Natur — allenfalls mit kleinen Modifikationen, sogenannten Verbesserungen — wieder=

holt. Denn die Natur imponiert in gewissem Sinne dem empfänglichen Menschen immer und drängt sich, solange sie ihm vor Augen steht, an Stelle seiner nicht genügend entwickelten Vorstellung ein. Er glaubt dann durch Kopieren derselben Besseres zu geben als durch die Vorstellungsarbeit, in Wirklichkeit wird aber auf diese Weise nie ein Ganzes, also nie ein Kunstwerk geschaffen — dadurch nämlich, daß man eine Anzahl Naturgegenstände zusammengruppiert; denn diese Gegenstände passen am Ende doch nicht zusammen. Ihre Vereinigung ist willkürlich, nicht in einer Phantasieanschauung entstanden; ist nicht geworden, sondern gemacht. Sie kann darum auch auf die Anschauung des Beschauers nicht als ein Ganzes wirken.

Nur deshalb hat ja die Kunst Berechtigung, sich der Natur selbständig gegenüberzustellen, weil die Natur wohl viel Rohmaterial, aber nirgends die einheitlich geschlossene Auffassung wie das Kunstwerk liefert; weil in der Kunst eben anderes als in der Natur — oder das nämliche in anderer Weise, der Einheit unserer Vorstellung gemäß, — angeschaut werden soll. Weil die Natur wohl sehr reich und bewunderungswürdig, aber immer unvollkommen sichtbar ist. Zudem ist die Natur in jeder Hinsicht unendlich und unerschöpflich, die Kunst aber wird schon durch die Beschränktheit der Mittel verhindert, der Natur auf ihrem Wege zu folgen; sie muß einen selbständigen finden.

In der Idee ist die Natur vollkommen, diese Idee kommt aber nirgends vollständig zum Ausdruck, und die Idee zu erfassen, ist die Aufgabe der Kunst. Dabei ist schon dem Mißverständnis vorgebeugt, als wenn ich die Natur nach einem gewissen Systeme korrigieren wollte, wie dies bei Thorwaldsen und vielen anderen geschehen zu sein scheint.

Unzertrennlich ist nach all diesem von jedem Kunstwerk die Komposition. Die beste Komposition ist aber die, welche nicht auffällt.

Einen Naturgegenstand künstlerisch behandeln, heißt ihn so darstellen, daß seine Eigentümlichkeit, soweit sie in die Erscheinung tritt, klar und einheitlich zum Ausdruck kommt; d. h. ihn so darstellen, daß dem Beschauer die Natur in derjenigen klaren, in sich zusammenhängenden Unmittelbarkeit entgegentritt, die gewöhnliche Augen an ihr nicht zu finden wissen, zu deren Schöpfung der Künstler notwendig ist.

Naturstudien sind keine Kunstwerke, man muß sie aber machen, um die Vorstellungen zu gewinnen, die zur Hervorbringung der Kunstwerke nötig sind. Ja, ich möchte sagen, ich kann ihrer nicht genug machen, aber nicht nur mit dem Skizzenbuch in der Hand; man muß vielmehr lernen, durch freie Beobachtung sich das Beste, was man braucht, anzueignen. Marées spottete über die Künstler, „die fortwährend mit dem Skizzenbuch hinter der Natur herlaufen“. Viele nämlich werden durchs Studieren nach der Natur, weil sie diese nicht im Großen erfassen können, abhängig von ihr, sie glauben, es sei überhaupt nichts wahr, als was man direkt von ihr abgeschrieben hat. Wer es nicht an sich erfahren hat, wird schwer begreifen, worin der Irrtum hier liegt.

Marées' Bestreben war es, die Natur zu studieren, um sie sich zu eigen zu machen und ihrer später womöglich nicht mehr zu bedürfen. Es wäre eben das Ideal, alles, was man gesehen hat, in der Vorstellung festhalten zu können, um es nach den Bedingungen und Gesetzen der Kunst zu verwenden. Es kommt aber nur darauf an, das Wesentliche festzuhalten (weil das andere nicht ins Kunstwerk gehört), das, worin die Unterschiede dieses Naturgebildes von anderen Dingen und von seinesgleichen

sichtbar werden. Um dies zu können, muß man sich darauf einüben, sich alles, auch eine Landschaft, als Ganzes vorzustellen. Denn kann man dies, so ist es verhältnismäßig leicht, die Details, die ja nicht mit dem (sagen wir einmal) Naturvorbild, sondern mit dem Gesamtorganismus des Kunstwerkes in Übereinstimmung sein sollen, hinzuzufügen. Diese Details können also ganz anders sein als die der natürlichen Erscheinung, die nur zufällig sind und im Kunstwerk oft störend wirken würden. Wie Marées es mit dieser Frage hielt, hat Pidoll vortrefflich besprochen in seiner Schrift: „Aus der Werkstatt eines Künstlers“, und auch Hildebrands „Problem der Form in der bildenden Kunst“ gibt wichtige Aufschlüsse.

Da das Gedächtnis im Anfang wohl jeden im Stich läßt, so muß ihm nachgeholfen werden, und da man später leicht in Manier verfällt, so muß man sich immer von neuem die Natur vor Augen stellen. Man muß viel, sehr viel nach der Natur, besonders dem Modell, zeichnen, um die Vorstellung zu bereichern und zu berichtigen, und ebenso muß man immer wieder aus dem Gedächtnis zeichnen, um zur künstlerischen Freiheit der Form zu gelangen. Diese Übungen führen nach und nach dahin, daß man das Ganze beherrschen, den einzelnen Fall besser verstehen, sich einprägen und das Gesehene aus der Vorstellung so genau, als man es nötig hat, aufzeichnen lernt.

Ich zeichnete neulich ein Pferd ganz aus dem Kopfe, um es im Bilde zu verwenden. Nachdem ich das Wesentliche festgestellt, fing ich an zu malen. Es wurde anfangs ein etwas allgemeines Pferd, erst allmählich entwickelte es sich zum Individuum und bekam gewisse Rasseeigentümlichkeiten, ein Pferd im Charakter meiner verstorbenen, Dir ja bekannten Rondinella (Genzano). Hinterher erst fand ich eine alte Naturstudie, welche,

nach einem anderen Pferde, aber zufällig in derselben Stellung gezeichnet, mir die Richtigkeit meiner Gedächtnisstudie bestätigte. Nur im Detail, in der Individualisierung, wich sie von der Pferdefigur im Bilde ab.

Der Künstler soll die Natur zwar fortwährend studieren, aber nie im Kunstwerk direkt verwenden. Der Grund hiervon ist der: Kunstwerke verdanken ihre Entstehung der mit dem Phantasiebedürfnis kombinierten Erinnerung an Gesehenes. Nun ist aber die Erinnerung nicht identisch mit dem Gesehenen, denn der Künstler hält das Künstlerische daran fest, und zwar je nach seiner Individualität verschiedenes, das übrige vergißt er instinktiv oder absichtlich, weil er es nicht brauchen kann, weil es den Eindruck trüben, verwirren würde. So wäre oft nicht einmal geholfen, hätte man auch das Glück, einen Menschen, oder ein Tier, welches man vor Jahren gesehen, wieder aufzutreiben und zum Modell zu bekommen, denn es paßt wahrscheinlich nicht so ins Bild oder in die Stellung, wie man gedacht hat. In den meisten Fällen findet man aber so etwas überhaupt nicht wieder, und zwei gleiche Individuen gibt es in der Natur nicht. Was also dann machen? Ich komme dabei nie in Verlegenheit, dank Marées' Erziehung zur Selbständigkeit der Natur gegenüber. Beispiel: Rondinella ist tot, kann also mir zu meinem Bilde nicht mehr Modell stehen. Wenn sie aber noch lebte, so könnte ich nur wenig von ihr benutzen, denn ich bin bereits in Einzelheiten von der Natur abgewichen. Ich könnte sie selbst aus der Erinnerung ähnlicher machen, als ich sie in meinem Bilde sehe: das Dunkelbraun in Schwarz verwandeln, Kopf und Hals gerader, Mähne und Schweif buschiger halten. Das will ich aber nicht. Mein Pferd ist seinerseits ein Individuum geworden, gerade so, wie es mir ins Bild paßt, denn es ist im

Bilde entstanden. Es hätte also gar keinen Sinn, etwas zu ändern. Damit ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß man sich gelegentlich auch durch die Natur, ja durch das Modell, welches man vor Augen hat, bestimmen, belehren läßt. Die besten Beobachtungen und Erfahrungen aber macht man da, wo man Mensch und Tier sich frei und ungezwungen bewegen sieht. Marées ließ gern das lebende Modell vor seinen Bildern herumgehen, um zu sehen, ob seine gemalten Figuren mit der Natur konkurrieren könnten.

Genug für heute, lieber Freund! Im Grunde ist es auch immer ein und daselbe; und das Üble ist nur, daß es, — um mir ein hübsches Wort anzueignen, das ich kürzlich irgendwo las, — zu einfach ist, um leicht verständlich zu sein. Herzlichst Dein
A. V.

ST. GEORGS-
BRUNNEN.



KÖNIGL.
SCHLOSS,
DRESDEN

PLASTIK UND MALEREI

Von den bildenden Künsten sind es nur zwei, die ihren Stoff aus der Natur nehmen: Malerei und Bildhauerei. Von der Architektur kann dies nur in ganz beschränktem Sinne gelten, im wesentlichen hat sie kein Vorbild in der Natur. Malerei und Plastik sind eigentlich keine verschiedenen Künste, sondern nur verschiedene Zweige einer und derselben Kunst. Lessing behandelt im Laokoon mit Recht beide unter einem Namen und nennt sie Malerei. Die Plastik gibt die Dinge in ihrer ganzen Körperlichkeit, mit oder ohne Farbe. Eine Statue kann, was die Klarheit der einzelnen Formen anlangt, von allen Seiten gleichmäßig vollendet sein. In bezug auf die Komposition ist dies nicht möglich, weil eine Hauptansicht gefordert wird, der zuliebe die anderen Ansichten modifiziert und zum Teil geopfert werden müssen. Die Betrachtung wird dadurch erleichtert. Wo die Hauptansicht fehlt, fehlt eine Hauptbedingung des Kunstwerks, die Übersichtlichkeit, die Einheitlichkeit sowie die notwendige Klarheit und Ruhe. Ein Kunstwerk aber, welches beunruhigend wirkt, ist eigentlich Nonsens. Einen gewissen Grad von Ruhe muß auch die bewegteste Figur haben, weil sie sonst wie ein fixierter Moment, wie eine Versteinerung wirkt, also ohne inneres Leben ist.

Das Relief beschränkt sich auf eine Ansicht und nähert sich dadurch, wie auch durch die Vortäuschung der Tiefendimension, der Malerei. Das Flachrelief nähert sich der Zeichnung. Man könnte es eine ins Plastische verstärkte Zeichnung nennen. Die Schrägansichten beim Relief sind ganz oder fast ganz von minderer Bedeutung.

Das Bild unterscheidet sich vom Relief zunächst durch die weit größere Vertiefung, deren es fähig ist, und

die Möglichkeit einer vollkommenen Raumillusion. Alle Versuche, im Relief dergleichen zu geben, müssen mehr oder weniger mißglücken, wie es die berühmten Ghibertischen Türen¹ jedem, der ohne Vorurteil an sie herantritt, beweisen. Im Relief kann man nur einen sehr tiefen Horizont brauchen, so daß die Fläche, auf der die Figuren stehen, wagerecht erscheint. Sobald man sie als schräg empfindet, scheinen die Figuren abzurutschen, was ein unklares und unbehagliches Gefühl erweckt. Dadurch ist die Darstellung des Landschaftlichen so gut wie ausgeschlossen, hierfür hat man eben die Malerei und die Zeichnung.

Die Malerei kann die dargestellten Dinge ebenfalls nur in einer Ansicht geben, statt dessen hat sie aber in anderer Hinsicht die größte Freiheit und wird nur teilweise von der Griffelkunst übertroffen. Durch das Material der Farbe kommt sie der Natur in vieler Hinsicht näher als die Plastik. Sie wird dadurch in die Möglichkeit gesetzt, die Dinge in ihrer Umgebung, Landschaft, Architektur usw., darzustellen. Ein hoher Horizont wird nicht wie beim Relief als abschüssige, sondern als horizontale Fläche empfunden werden. Doch ist hier eines zu bemerken: Da der Raum durch die darin befindlichen Gegenstände bezeichnet und ausgedrückt wird, so geschieht es, daß leere Flächen vorn leicht abschüssig wirken. Um das zu vermeiden, wird der Raum vom unteren Rande bis zu den Figuren möglichst knapp gehalten, beim bloßen Landschaftsbild der Vordergrund durch größeren Detailreichtum belebt werden.

Michelangelo sagt: „Die Plastik wird um so schlechter, je mehr sie sich der Malerei, und die Malerei um so besser, je mehr sie sich der Plastik nähert.“ Wenn man dieses Urteil eines Künstlers, der gerade heute sehr ge-

¹ Am Baptisterium in Florenz.

feiert wird, auf die moderne Kunst anwenden wollte, so würde sie schlecht dabei bestehen. Heutzutage sucht man das Malerische vielfach in der Unklarheit, und die Plastik will man kaum noch gelten lassen. Man muß überhaupt, wenn man über Kunst spricht und schreibt, die modernen Zustände möglichst außer acht lassen, weil heute nicht die Künstler den Ton angeben, sondern leider solche, die außerhalb der Kunst stehen. Die Begriffe haben sich durchaus verschoben. So z. B. gibt es immer noch viele, die den Gipfel der Rundplastik in der Gruppe sehen. Ein ganz schiefer Standpunkt! Plastische Gruppen, die vollkommen auf der Höhe der Kunst stehen, kann es naturgemäß nur wenige geben, weil es selten möglich ist, unangenehme Überschneidungen und Verdeckungen sowie Löcher zu vermeiden. Die Plastik bedarf immer mehr oder weniger der Silhouette (in der Bronze mehr als im Marmor), um klar zu sein; eine Kunst aber, die nicht nach Klarheit strebt, ist keine. Eine gute Gruppierung kann sein: ein Reiter, eine Mutter mit Kind und dergleichen, weil hier die Verdeckungen sehr geringe sind und gut berechnet werden können. Sonst zieht man vor, die Figuren nebeneinander zu stellen, dann nähert sich jedoch die Komposition schon dem Charakter des Reliefs.

Im Relief und Bild, wo man nur eine Ansicht gibt, kann man so gruppieren, daß trotz starker Überschneidungen und Verdeckungen die Figuren gut zur Geltung kommen.

Die bildende Kunst will darstellen, nicht erzählen, deshalb sind handelnde, bewegte Figuren im Bilde nicht von der größten Wirksamkeit. Am wenigsten eignet sich zur Darstellung der Bewegung die Rundstatue, wenngleich auch sie nicht davon ausgeschlossen ist. Die Meinung ist verbreitet, es sei besonders schwer und des-

halb verdienstvoll, bewegte Figuren darzustellen; das ist ein großer Irrtum. „Leben atme die bildende Kunst,“ sagt Schiller, aber dies Leben liegt ganz anderswo, als in der Bewegung. Eine Bewegung läßt sich leicht, sicher und zuverlässig mit Worten ausdrücken, weil sie in der Zeit erfolgt. Das Leben einer Statue hingegen besteht darin, daß bei der Betrachtung das Gefühl erweckt wird, sie könne jeden Augenblick ihre Stellung ändern. Die Bewegung selbst kann nur angedeutet werden, da sie in Wirklichkeit nicht erfolgt. Hüten muß man sich davor, einen isolierten Moment für die Darstellung herauszugreifen, wodurch eine unangenehme, erstarrte momentphotographienhafte Wirkung entsteht. Sehr häufig sieht man dies bei der Vorstellung laufender und springender Pferde. Vielmehr kommt es darauf an, eine Summe von Momenten zu geben, weil diese das Gefühl der Fortsetzung der Bewegung erweckt.

Eine Neigung, Handlungen darzustellen, findet man häufig bei solchen, denen es an der eigentlichen bildnerischen Phantasie fehlt. Dasselbe gilt von allegorischen Darstellungen. Ist ein Maler, wie Dürer oder Marées, „innerlich durch und durch voller Figur“, so kann sein Bild unbeschadet auch einmal allegorischer Art sein, es wird doch immer als Bild, d. h. direkt auf die Anschauung wirken; man braucht gar nicht zu wissen, was es vorstellt. Die geistige Bedeutung und der Reiz einer bildlichen Darstellung liegt in der Form, nicht in dem sogenannten Inhalt. Das Erzählen ist eben nicht die starke Seite der Malerei. Erzählen kann der Dichter. Er kann unsere Phantasie erregen, uns Dinge miterleben lassen, die in der Zeit vor sich gehen. Er gibt uns Anfang, Fortgang und Ende. (Wenn aber ein Maler, um mit ihm zu konkurrieren, etwa zwanzig Bilder malen wollte, würde er uns noch lange nicht die Erzählung

damit geben.) Hingegen kann der Dichter mit noch soviel Worten uns kein Bild vor die Augen zaubern. Jeder kann sich bei den Worten denken, was er will. Bei jedem wird ein anderes Bild entstehen, verschieden auch von dem, welches dem Dichter vorschwebt. Der Maler hingegen führt uns seine Gestalten sichtbar vor Augen, so daß kein Zweifel sein kann über das, was er uns zeigen will.

Ein Bildwerk braucht keine Historie oder kein Dichtwerk zu illustrieren, um etwas zu sein. Im Gegenteil: das Beste daran ist ja immer das, was man mit Worten nicht ausdrücken kann. Die ungeschickte Frage: „Was stellt das vor?“ vernimmt man übrigens meist nur figurlichen Darstellungen gegenüber. Warum aber in diesem Falle die Antwort: „Ein Mann, ein Weib, ein Jüngling, ein Knabe“ den Fragenden oft nicht befriedigt, den vor anderen Bildern die Angabe: „Ein Kornfeld, eine Gebirgslandschaft, eine Schafherde, ein pflügender Bauer“ völlig beruhigt, verlohnt einen Augenblick Nachdenken. Ist nicht der Mensch an sich das Interessanteste, was man darstellen kann? Hat nicht er vor allem das Recht, vom Beschauer ohne weiteres entgegengenommen zu werden?

Es ist dies eine der Folgen, die das Verschwinden der Nacktheit aus unserem öffentlichen Leben gehabt hat, wozu noch der Verruf gekommen ist, den sie aus pseudosittlichen Gründen erleidet. Aus pseudosittlichen, denn Sittlichkeit hat mit Nacktsein oder Bekleidetsein nichts zu tun. Nun gibt es ja, Gott sei Dank, auch in Europa noch Völker, die mit uns moralisch mindestens auf derselben Stufe stehen, aber eine solche Prüderie nicht kennen. Die Badehose ist dort ein unbekanntes Möbel. Bei uns hält man sie ja leider für notwendig. Daß sie unästhetisch ist, weil sie den Menschen da auseinanderreißt, wo sein Zusammenhang am interessan-

testen ist, sieht man nicht, oder will man nicht sehen. Das Fragen nach der „Bedeutung“ nackter Figuren ist das instinktive Reagieren auf diesen Zustand: der Beschauer wundert sich, daß die Leute „ausgezogen“ dargestellt sind, und weiß nichts damit anzufangen. Wäre ihm der nackte Körper vom Sehen her vertraut und geläufig, so würde er ebensowenig vor nackten Figuren nach Bedeutung fragen, als er jetzt einem Landschaftsbilde gegenüber tut.

Die Rundplastik hat naturgemäß ein sehr beschränktes Gebiet. Sie gibt, wie schon gesagt, wenig Gelegenheit zu Gruppierungen, wenn nicht vielleicht die Architektur die Hand dazu bietet. Also ist der einzelne Mensch, etwa auch das einzelne Tier, fast ihr ausschließlicher Vorwurf. Dafür aber gibt sie Gelegenheit, das einzelne, was sie schafft, mit einer Vollständigkeit und Vollkommenheit darzustellen, wie es weder das Relief noch das Bild imstande ist.

In unserer Zeit ist die Plastik vielleicht geeigneter, ein allgemeines Kunstverständnis wieder zu erwecken, als die Malerei, weil sie weniger ein sogenanntes Schwindeln zuläßt; wenigstens empfindet man es leichter, wenn sie ihre Grenzen überschreitet. Unsere leider in allem Unklaren so große Epoche hat es auch fertig gebracht, durch zahlreiche Werke zu zeigen, was die Plastik nicht kann, doch ist dies meist unbeabsichtigt, ja unbewußt geschehen. Dr. Ludwig Volkmann hat in seinem Werke „Die Grenzen der Künste“¹ in der Abteilung Plastik treffende Beispiele hierfür angeführt. Am leichtesten überschreitet der Bildhauer die Grenze nach dem Malerischen hin. Überschreitungen in das Gebiet der Architektur sind weniger empfindlich, denn die ornamentale Skulptur bildet ja einen Übergang zur Archi-

¹ Dresden 1903. Verlag G. Kühtmann.

tektur: die Monumentplastik der Ägypter mit ihren stark architektonischen Momenten ist vorzüglich.

Die Zeichnung ist die Basis aller Kunst, sie ist Anfang und Ende der Kunst, wie Marées sagt. Schon deshalb ist es sehr erklärlich, daß häufig Maler sich auch mit Plastik und Architektur beschäftigen und Bildhauer mit Malerei und Architektur. Wenn man sich überhaupt eine Form vorstellen kann, und wenn man künstlerisches Gedächtnis, Formgedächtnis hat, so muß man es doch wohl nicht stets auf dasselbe Gebiet anwenden!

Wenn jemand imstande ist, eine Form aufzufassen, so wird es ihm auch möglich sein, sie im Gedächtnis festzuhalten, sie wiederzugeben. Erst versucht er sie aus dem Gedächtnis zu zeichnen (bilden) und befriedigt sich vielleicht eine Zeitlang damit, später findet er, daß er hinter der Natur weit zurückgeblieben, und bemüht sich nun in Studien nach der Natur. Versucht er dann wieder aus dem Gedächtnis zu schaffen mit seiner berichtigten und bereicherten Vorstellung, so wird es ihm vielleicht anfangs nicht gelingen. Viele bleiben daher beim Abschreiben der Natur hängen, und nur wenige dringen zur Freiheit, zur Herrschaft über sie durch. Dazu gehört ein außergewöhnliches Kraftgefühl und Selbstvertrauen, auch das nötige Talent. Man muß, wenn es mißlingt, immer und immer wieder versuchen, man muß Jahre für diese Gedächtnisübungen opfern. Dann aber kommt der Lohn der Mühe und Beharrlichkeit: eine große Beherrschung des Stoffes, des Gegenstandes und der Form. Da aber der Mensch nie sicher ist vor Irrtum, so sollte er immer wieder zur Natur zurückkehren, um sich bei ihr Rat zu holen und so sein Werk der schärfsten Kritik zu unterwerfen, damit er nicht in Manierismus verfällt. Sonst wirkt das Dargestellte nicht mehr wie Selbstgeschautes, sondern wie

Überlieferung, wie Schablone, es fehlt ihm das innere Leben.

Der zünftige Maler, der seine acht Stunden täglich mit Modell arbeitet, verachtet den andern, der dies nur selten braucht, weil er so viel Modell im Kopfe hat, daß er das meiste aus der Erinnerung schaffen kann. Das kommt mir vor, wie wenn einer, der sich beim Schwimmen der Schwimmblasen bedienen muß, dem wirklichen Schwimmer deren Mangel als Schwäche auslegen wollte.

Andere wieder gibt es, die sich für Genies halten, weil sie nie die Natur studieren und sich einbilden, frei zu schaffen, während sie immer sich selbst, d. h. das wenige, was sie sich eingepägt, wiederholen. Diese sollten viel nach dem Modell und der Natur zeichnen, damit sie ihren Vorrat bereichern. Man kann nicht genug einsammeln in die Vorratskammern des Gehirns. Das Sammeln muß aber dazu führen, daß man Herr wird über das Material, daß das Gedächtnis zunimmt, und um das zu bewirken, muß man fortwährend Gedächtnisübungen anstellen. Das erfordert einige Zeit, oft auch viel Zeit; hat man aber Mut, Kraft und Geduld auszuhalten, so kann nur mangelndes Talent die Ursache sein, wenn man nicht zum Ziele kommt.

Eine große Sache in der Kunst ist die Selbsterziehung; sie wird aber nicht von vielen geübt, weil sie höchst unbequem ist. Gerade das, was schwer fällt, soll man üben, das andere wird sich dann von selbst ergeben. Marées hat auf seine Umgebung immer in diesem Sinne zu wirken gesucht und selbst sich bestrebt, mit gutem Beispiele voranzugehen.

Freilich wird von vielen, die sich seine Verehrer nennen, dies Beispiel auf eigenartige Weise ausgenutzt. Die meisten halten sich tatsächlich mit Vorliebe daran,

ENTWURF
ZU EINEM
MARÉES-
DENKMAL
1909



ihm nachzuahmen, wie er sich räusperte und wie er spuckte. Besonders wollen sie alle Originale sein, weil er eines war.

Marées legte großen Wert auf die Gesinnung. Er sagte, daß auch tüchtiges Talent den Mangel einer künstlerischen Gesinnung nicht ersetzen könne.

Daß zur Hervorbringung des Kunstwerks eine ziemliche Portion Selbstverleugnung gehört, wissen die wenigsten. Selbst vielen Künstlern ist es unbekannt. Wer jedoch Sinn und Vorteil dieser Enthaltfamkeit erkannt hat, findet auch Freude an ihr.

Die künstlerische, bildnerische Phantasie ist die Vorbedingung zu allem künstlerischen Schaffen. Keiner kann sie sich geben, sie muß angeboren sein. Sie kann nicht angelernt, wohl aber ausgebildet, entwickelt werden. Sie beruht hauptsächlich auf Gedächtnis, daher kann sie durch Gedächtnisübungen gestärkt werden. Niemand sollte auf den Gedanken kommen, sich künstlerisch zu betätigen, der nicht Interesse an der Welt der Erscheinung hat, der nicht den Wunsch hat, Gesehenes festzuhalten, sich wieder ins Gedächtnis zurückzurufen. Viele, denen es schwer wird, aus dem Gedächtnis zu schaffen, werfen zu früh die Flinte ins Korn und behaupten dann wohl gar, es sei unmöglich, auf diesem Wege etwas zu leisten. Sie vergessen, daß die Kunst keine Wissenschaft ist. Ein Kunstwerk kann von der Natur stark abweichen und doch hohen Kunstwert haben.

Allzu große Ängstlichkeit und kleinliche Pedanterie ist in der Kunst, wie auf allen andern Gebieten des Lebens auch, das Kennzeichen für den beschränkten Philister.

In Marées' Gesellschaft wurden Werke großer Meister besprochen und Fehler aufgezählt, die sich leider daran befänden. „Ja, glauben Sie denn,“ sagte Marées, „daß nach Beseitigung dieser Fehler die Kunstwerke besser

würden? Schlechter würden sie werden, das kann ich Ihnen versichern!“

Freilich bestrebt sich jeder, Fehler zu vermeiden, besonders bei Gegenständen, die nach sehr bestimmten Gesetzen gebildet sind, und die wir fast alle aus eigener Anschauung kennen. Dennoch ist z. B. die anatomische Richtigkeit nicht der Maßstab für die Vortrefflichkeit eines Bildwerkes. Es gibt bekanntlich bedeutende Kunstwerke, die mit großer Freiheit gemacht sind, ja sogar anatomische Fehler haben.

Hat man einen künstlerischen Gedanken, so wird man mit Hilfe der Phantasie auch Mittel finden, um ihn darzustellen. Man frage sich erst, worauf es ankommt. Was ist die Hauptsache? Dann: was gehört dazu, um diese zur Geltung zu bringen? Das wird freilich manchem zu mühsam erscheinen, denn er will möglichst rasch ein Resultat seiner Bemühungen sehen.

Der möglichsten Güte einer Komposition zuliebe muß man oft vieles aufopfern, was einem an sich Freude macht und vielleicht auch an sich nicht übel wäre.

Man komponiert nicht, weil die Alten komponiert haben, sondern weil man Schöpfer des Kunstwerks ist, also damit machen kann, was man will, und nicht nötig hat, die Gegenstände unvoreteilhaft anzuordnen oder sie zu nehmen, wie sie der Zufall zeigt, so daß einer dem andern schadet und das Ganze unklar und widerwärtig ausfällt.

Ein geistreicher Künstler kann nur der sein, dessen Werke beim bloßen Anschauen verständlich wirken. Ein geistreicher Mensch, der Kunst treibt, braucht noch kein geistreicher Künstler zu sein und ist es sicher nicht, wenn das, was er darstellen will, nicht durch die Form zum Ausdruck kommt oder kommen kann. „Sehen lernen ist alles!“ Marées bemühte sich, die Welt klar zu sehen und auf verständliche Weise darzustellen.

Heute schätzt man es wohl, wenn einer bestrebt ist, mit eigenen Augen zu sehen. Wenn die Darstellungen dann sonderbar oder in irgendwelcher Weise absurd sind, so daß keiner sie recht versteht, dann findet man das „ehrlich“ und interessant, auch wohl gar genial. Strebt er aber danach, natürlich zu sehen, und gelingt es ihm, Allgemeinverständliches zu schaffen, so gilt das für selbstverständlich und langweilig. Marées wünschte, daß alle seine Kunstwerke als selbstverständlich wirken sollten. Es handelt sich nicht darum, dieser oder jener Richtung nachzustreben, sondern die Kunst aus ihren eigenen Gesetzen zu entwickeln. In der Kunst kommt es in erster Linie darauf an, daß einer etwas zu sagen hat, nicht ob er in dieser oder jener Manier arbeitet. Wer aus der sichtbaren Welt viel in sich aufgenommen hat, den drängt es wohl naturgemäß zum Gestalten. Deshalb wird alles, was er gibt, Erlebtes sein.

Der Künstler wird sich während der Arbeit fortwährend fragen, ob das, was er darstellt, auch richtig zum Ausdruck kommt, erst beim Entwurf, dann bei der weiteren Durchbildung bis zur Vollendung. Da spielt nun anfangs das Naturstudium eine große Rolle. Aber es genügt nicht, daß ein Ding naturalistisch richtig sei, es kann darum künstlerisch doch falsch sein. Die künstlerische Wahrheit ist aber das Allerschwierigste in der Kunst und ist den meisten ein Geheimnis. Es handelt sich oft nur darum, Störendes zu beseitigen, aber dazu muß man vorerst das Störende empfinden, herausfinden, und dann muß die Phantasie rege sein, um eventuell etwas Neues, Passendes an die Stelle zu setzen. Das durchzuführen bis in die feinsten Nuancen, ist nur wenigen gegeben. Das war die Größe Hans v. Marées'. „Oft, wenn es erst durch Jahre durchgedrungen, erscheint es in vollendeter Gestalt.“

Das Durcharbeiten, das Ausreifenlassen ist eine Sache, vor der sich viele scheuen, während der echte Künstler gerade hierin seine Freude findet, da die schöpferische Tätigkeit sein eigentliches Element ist. Wem die Welt der Erscheinung keine Eindrücke, keine Bilder hinterläßt, außer wenn er mit dem Skizzenbuch hinter ihr herläuft, der ist freilich übel daran. Er muß sich bemühen, aus Studien scheinbare Kunstwerke zusammenzuflickten. Derartige Künstler machen dann aus der Schwäche eine Tugend und verurteilen die Produkte des Geistes als Schwindel, erdichtetes Zeug, das nicht auf Tatsachen gegründet sei. Es gibt Maler, die mit großem Fleiße z. B. Interieurs nach der Natur kopieren und durch einen raffinierten technischen Vortrag zu blenden wissen, dagegen Schöpfungen überlegener Geister, wenn es in ihrer Macht steht, als zumstößig unhaltbar ablehnen. Auch solche, die ihre scheinbare Originalität der schlauen Nachahmung anderer verdanken, tun desgleichen, und die Kritik, die freilich heutzutage nicht sehr hoch steht, fällt darauf hinein¹.

Der einzelne Fall hat für den Künstler nur einen bedingten Wert, ist Zufall. Nur wer der Sache noch sehr fern steht, kann sich durch ihn bestimmen lassen. Doch

¹ Das vollwertige Kunstwerk war für Marées die Darstellung der reinen menschlichen Erscheinung in der Natur, während er sagte, es sei verhältnismäßig leicht, eine reine Landschaft zu malen. Es liegt auf der Hand, daß er auch das Porträt — das figürliche Gegenstück der individuellen Landschaft — für keine allzu hohe Kunstleistung hielt, gar nicht zu reden von Stilleben, Interieur, Genre und anderen Durchschnittsleistungen. Trotz dieser Stufenfolge möchte ich hier doch ausdrücklich betonen, daß Marées Velasquez, der doch ein ausgesprochener Porträtmaler war, hoch schätzte, während er den in letzter Zeit unter die Götter versetzten El Greco — dessen Werke er zweifellos bei seinen Reisen in Spanien gesehen hatte — niemals auch nur mit einem Worte erwähnt hat.

muß man imstande sein, den einzelnen Fall nachzubilden, man muß das lernen, und es gibt dem freien Schaffen eine größere Präzision, wogegen man sonst leicht zu sehr ins Allgemeine verfällt. Ein gutes, ähnliches Porträt beispielsweise muß ein Künstler machen können, wenn er nicht „im Innern steif“ werden will.

Es ist übrigens ganz gleich, wieviel einer Modell und Naturstudien benutzt, wenn er dabei nicht kleinlich, philiströs in seinen Werken wird.

Der Gesichtssinn ist einer großen Ausbildung, Vervollkommnung fähig. Dieses geschieht durch aufmerksames, häufiges Sehen und künstlerisches Schaffen. Die letztere Tätigkeit ist dabei von ungeheurer Wichtigkeit und läßt sich durch nichts ersetzen. Sie unterscheidet den bildenden Künstler von jedem andern, wollte der sich auch alle Tage von früh bis spät mit Sehen bemühen.

Ich selbst bin eigentlich Naturalist, weil ich von klein an die Tiere mit größtem Interesse beobachtet und studiert habe. Das ist ein Studium, wobei man unbewußt das Gedächtnis sehr übt, und das Urteil sehr kritisch wird. Man ist zuletzt imstande, alles nach der Natur zu studieren, zu zeichnen und schließlich aus dem Gedächtnis zu rekonstruieren.

Viele haben mir vorgeworfen, ich gebrauche zu wenig Natur bei Herstellung meiner Werke, oder ich studiere zu wenig Natur. Diesen rate ich vor allem, selbst recht gründlich Natur zu studieren (aber mit Verstand, nicht geistlos, wie so viele) und dann zu meinen Werken zurückzukehren, um zu prüfen, ob sie etwas gelernt haben.

Man hört häufig sagen, daß der Künstler sehr leicht verletzlich sei und daß dieses von Eitelkeit herrühre. Doch spricht niemand von der Eitelkeit des Beschauers, der jedes Kunstwerk nach seinem Geschmack haben und beurteilen will.

Es ist sehr wichtig, daß eine Künstlerwerkstatt kein öffentliches Lokal sei. Wie kann sich etwas Eigenartiges, Selbständiges entwickeln, wenn jeder seinen Senf dazu gibt?

Das Fehlen der Überzeugung ist ein Fehlen des Talents. Wer nichts zu sagen hat, betritt die Rednerbühne nicht, und wem nichts einfällt, nichts vorschwebt, der hat keinen inneren Beruf zur bildenden Kunst.

Wenn jemand mit mehr oder weniger Geschick einen bedeutenden Künstler nachahmt, so heißt er interessant oder gar originell; wenn aber einer sich an einem großen Künstler gebildet hat, selbständig geworden ist und in den eigenen Werken eine gewisse innere Ähnlichkeit mit seinem Meister zeigt, die auf Naturanlage basiert, dann heißt er Nachahmer.

Im Detail ist dem Künstler eine Grenze gesetzt; es kommt bald der Punkt, wo das Studium ins Wissenschaftliche übergeht. Ist doch die Arbeit des Künstlers nicht zergliedernd, sondern zusammenfassend, nicht analytisch, sondern synthetisch. Marées zeigte seinen Schülern, wie man es anfängt, des Ganzen Herr zu werden.

Das einzelne lernt man am besten, wenn man sich über den Zusammenhang mit dem Ganzen klar ist.

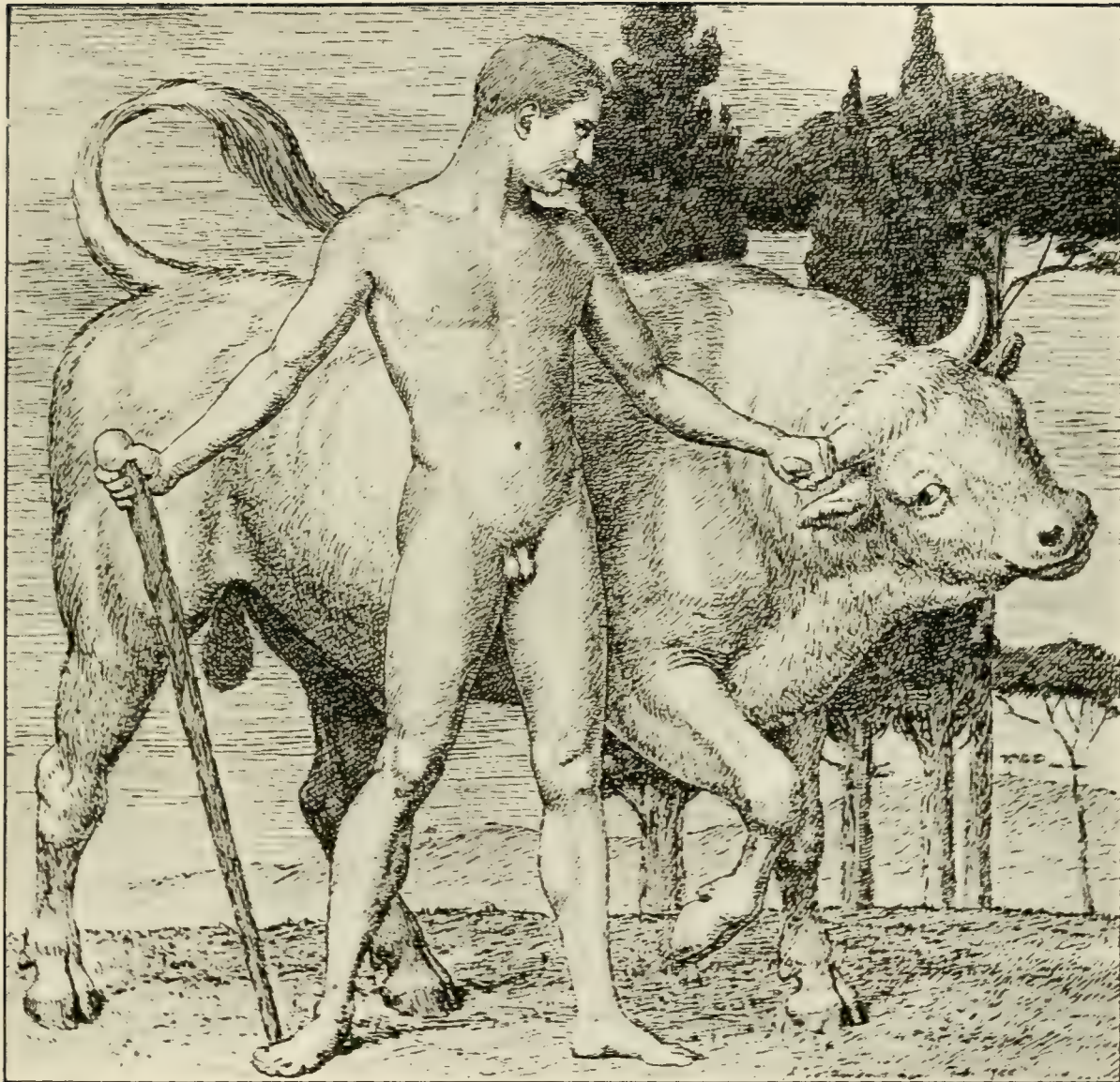
Wenn man eine moderne Kunstausstellung durchwandert, überkommt einen oft das Gefühl, als wenn selbst viele Künstler unserer Tage dem bei dem Durchschnittsgebildeten allenfalls erklärlichen Irrtum verfallen seien, ein Bild müsse sein Interesse aus irgendwelchen anderen Quellen erhalten, als aus denen der Erscheinung selber. Die Welt der Erscheinung bedarf jedoch für ihre Darstellung weder einer Entschuldigung, noch einer fremdartigen, außerhalb ihrer selbst liegenden Motivierung. Sie selbst ist dem bildenden Künstler Ausgangspunkt und

Ende seiner Aufgabe. Alle anderweitigen Beziehungen überläßt er dem Dichter, dem Philosophen usw., um so lieber, als er sicher sein kann, in der Beschränkung auf die Sichtbarkeit und ihre Gestaltung zu künstlerischen Gebilden etwas zu schaffen, was durch keine andere menschliche Tätigkeit erreicht werden kann.

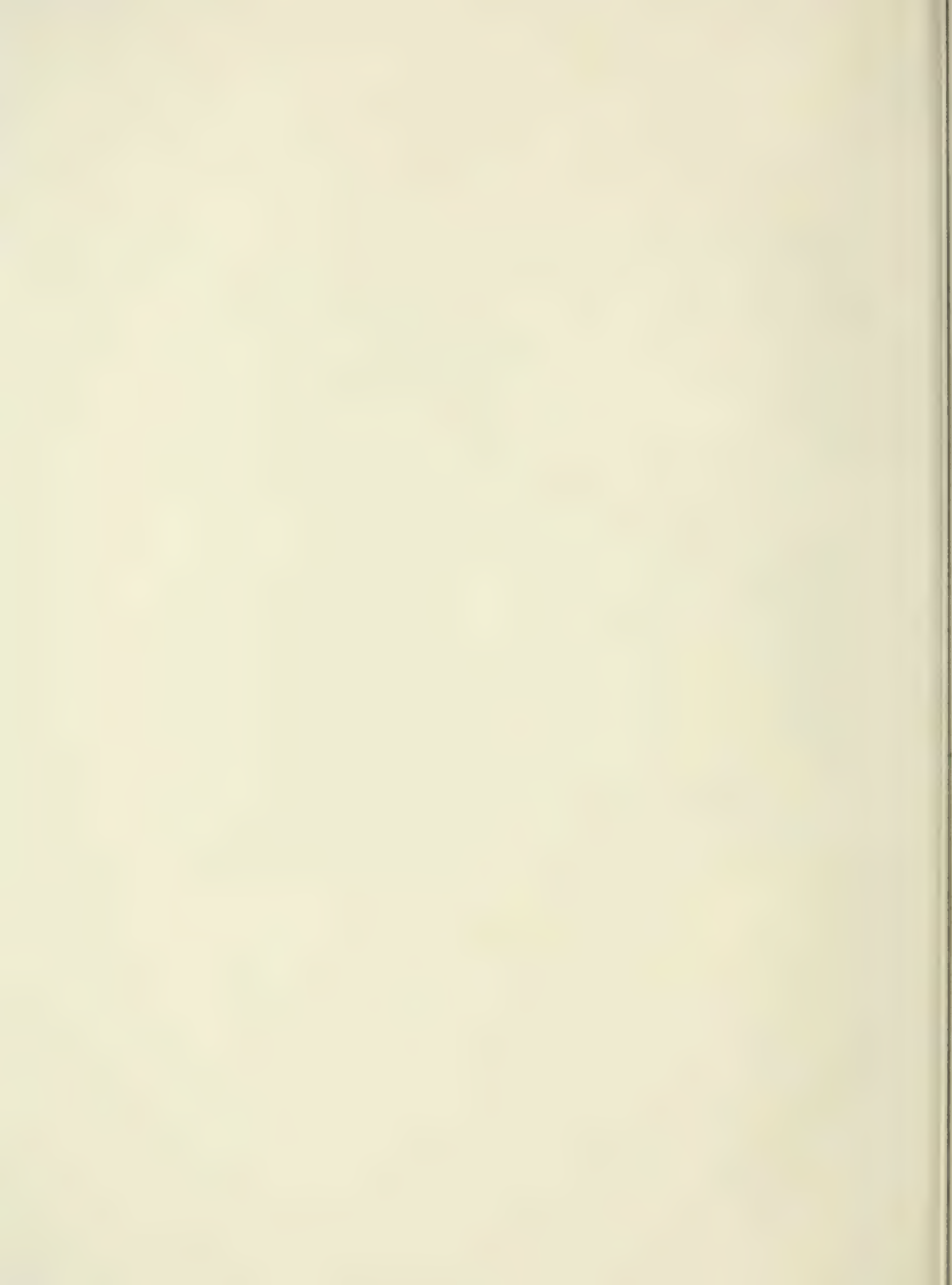
Ein Kunstwerk soll man sich nicht daraufhin ansehen, wie es gemacht, sondern wie es gedacht ist, denn nur so kann man davon lernen. Von Technik wird heute sehr viel geredet, meist aber von solchen, die dem Wesen der Kunst innerlich fern stehen. Diese lassen sich durch eine aufdringliche Technik imponieren, sie vergessen, daß Technik nur Mittel zum Zweck und an sich belanglos ist. Gut ist eine Technik, die man nicht sieht, die nicht stört und sich nicht aufdrängt. Sie wird nur durch Übung im Laufe der Jahre erlangt. Sie bildet sich gleichsam von selbst bei dem Künstler, der richtig denken gelernt hat und sich über das, was er schafft, klar zu werden bestrebt.

Die Zeiten, in denen man sehr viel von Technik spricht, sind meist die, welchen die Technik fehlt. Das Fehlen der Technik rührt vom Mangel an Vorstellungskraft her. Technik hat überhaupt nur Sinn als Ausdruck der Vorstellung. Daß man gewisse Kunstgriffe und Verfahrensmethoden lernen, und zwar sehr gut lernen muß, ist selbstverständlich. Aber man lernt nie schwimmen, ohne ins Wasser zu gehen. Das Beste lernt man in der Ausübung der Kunst; erst unter der Leitung eines Meisters, dann durch das weitere Schaffen, durch mannigfaltige Versuche und Erfahrungen. Doch ist die Gabe der Vorstellung stets das Wesentliche, da sie sich die Ausdrucksmittel selbst schafft. Eine schwache Vorstellung, mit großer Technik vorgetragen, kann auf die Dauer nicht interessieren.

Eine gute Komposition kann wie zufällig wirken. Das wird bei symmetrischer Komposition kaum der Fall sein, die oft durch architektonische Umgebung wirkt. Es gibt aber auch eine sogenannte versteckte Symmetrie, von der Marées viel redete und die er in den meisten seiner Werke anwandte, d. h. eine Komposition, deren eine Seite von der anderen verschieden ist, die Anordnung aber derart, daß der Beschauer das Gefühl des Gleichgewichts erhält, das im Kunstwerk nie fehlen darf. Marées arbeitete nicht mit dem Quadratnetz, empfahl es auch nicht, doch bezeichnete er als grundlegend für Anschauung und Komposition die Begriffe „senkrecht“ und „wagerecht“. Die Erde ist eine horizontale Fläche, die Bäume stehen senkrecht darauf, desgleichen die Menschen. Hieraus ergibt sich, wie angenehm in einer Komposition horizontale Unterbrechungen, z. B. Pferde oder Rinder, diesen letzterwähnten Senkrechten gegenüber, empfunden werden. Nun wird es auch verständlich, warum Marées wiederholt äußerte, er wünsche nicht dauernd in Venedig zu leben, weil er dort lauter „Senkrechte“ (Menschen) sähe, während die „lebende Horizontale“, das Pferd, fehle. Auch im Bilde, sogar in der Statue, soll weder die Vertikale noch die Horizontale gänzlich fehlen, sondern es soll in jeder guten Komposition die eine der beiden Richtungen der andern, vorherrschenden, gegenüber wenigstens angedeutet sein. Beide Richtungen stehen ihrerseits im Gegensatz zu den schrägen Linien und Flächen des Bildes, das durch sie einen Halt, eine Architektur erhält. Alle Gegenstände sind in hohem Maße von ihrer Beleuchtung abhängig. Man soll also darauf bedacht sein, ein Ding, das dazu gemacht ist, um angeschaut zu werden, durch seine Erscheinung zu erfreuen, in günstige Beleuchtung zu bringen, d. h. in solche, die die Erscheinung zur Geltung



JÜNGLING
MIT STIER I
ZEICHNUNG



kommen läßt, die es nicht anders erscheinen läßt, als es wirklich ist; schon deshalb ist es gut, wenn ein Kunstwerk für einen bestimmten Ort geschaffen wird, es wo möglich an diesem Orte selbst zu schaffen. Denn der Künstler wird es so komponieren, wie es an den Ort paßt, daß es seiner Absicht entsprechend zur Geltung kommt.

In der Architektur sind die Formen nicht so mannigfaltig wie in der Natur, dazu wirkt sie hauptsächlich durch Verhältnisse. Es ist ganz verfehlt, wenn man durch viele Verzierungen, starke Ausladungen und häufige Unterbrechungen der Flächen Wirkungen erzielen will. Aber Verhältnisse zu schaffen, die einen ästhetischen Sinn haben, die auf den Beschauer überzeugend angenehm wirken, ist nicht jedermanns Sache. Wenn gerade dies häufig vermißt wird, so liegt es meist am mangelnden Talent des Architekten, der wohl alles mögliche gelernt hat, dem aber die eigentliche künstlerische Phantasie fehlt, die der Architekt ganz besonders haben müßte, weil er für seine Zwecke keine unmittelbaren Vorbilder in der Natur findet.

Verbesserungen durch Zusätze, Komplikationen, sind wohlfeil und bequem, aber meist fraglicher Natur, dagegen ist es fast immer der sichere Weg, eine Komposition durch Vereinfachung zu verbessern. Dieser Weg ist aber der weitaus schwierigere und wird daher gern vermieden. Einfachheit ist nicht Leerheit. Wenn ein junger Künstler damit anfängt, in der Form einfach zu sein, so ist das ganz natürlich, weil er wenig gesehen und erlebt hat, also wenig weiß. Später, nachdem er viel gesehen und gelernt hat, wird er kompliziert werden. Erst dann hat das Streben nach Einfachheit einen Wert. Es wird keine Leerheit bedeuten.

Einfachheit kommt aus Erkenntnis, Leerheit aus Unverstand (Unwissenheit).

Das Gesamtkunstwerk im Wagnerschen Sinne ver-
trägt sich nicht mit dem Wesen der Kunst, weil es eine
Verschmelzung von durchaus verschiedenartigen Künsten
anstrebt. Auch hat es etwas Widersinniges dadurch, daß
es den Sinnen mehr zumutet, als sie erfassen und genießen
können. Dagegen gehören Architektur, Bildhauerei und
Malerei naturgemäß zusammen. Die beiden letzteren
brauchen die Architektur als Stütze, als Anlehnung. Es ist
nicht das Ideal der Statue noch des Bildes, einzeln in der
Welt herumzuwandern. Am besten wäre es, wenn sie
jedermal für einen bestimmten Platz gedacht und ge-
schaffen würden. Da dies nun heutzutage aus prakti-
schen und anderen Gründen selten der Fall ist, so möchte
man das losgelöste Kunstwerk zum Ideal erheben. Das
ist aber ein Irrtum.

Die Malerei wird nicht leicht in Plastik ausarten, sie
müßte denn die Formen reliefartig-plastisch aufsetzen,
wie dies allerdings schon geschehen ist. Auch ein Über-
modellieren, ein zu großes Betonen der plastischen Form
seitens des Malers ist denkbar. Michelangelo hat es
wohl getan. Auch sein schon angeführtes Wort: die
Plastik sei um so schlechter, je mehr sie sich der Malerei,
die Malerei aber um so besser, je mehr sie sich der
Plastik nähere, deutet darauf hin.

Der höchste Stil kommt der Natur am nächsten (Marées).
Damit ist aber nicht gemeint, daß, wer ein Naturwerk
abschreibt, dadurch ein Kunstwerk schafft.

Naturalistische Bilder, d. h. solche, die aus Naturstudien
zusammengeflickt sind, wirken selten natürlich, weil die
unverändert aus der Natur entnommenen Studien sich
nie ganz verschmelzen lassen.

Nicht komponieren oder schlecht komponieren, heißt
heutzutage genial.

Das Kunstwerk soll nichts Auffälliges haben, es soll

als selbstverständlich wirken. Damit wird man zunächst wenig äußeren Erfolg haben, man wird aber dauernde Werte schaffen.

Immer wieder müssen wir es erleben, daß Menschen, die nicht Künstler sind, sich ein Geschäft daraus machen, dem Künstler den Weg weisen zu wollen, den er zu gehen habe. Immer aber ist die Praxis der Theorie vorangegangen und hat sich nicht um solche Fingerzeige gekümmert. Diese Ratschläge sind auch niemals bahnbrechend, denn sie verdanken ihren Ursprung stets dem Studium vergangener Kunstepochen oder solchen Theorien, die für die spätere Entwicklung nicht maßgebend sind. Immer stammen sie von Nichtkünstlern, die in der Sache keine Erfahrung haben.

Diese Kritik will dem schaffenden Künstler vorgreifen, ihm Vorschriften machen, während sie doch in Wirklichkeit nur hinterherhinken kann. „Im Anfang war die Tat“ — die Kritik kann sich natürlich immer nur an Vergangenes oder Vorhandenes halten und daraus ihre Ratschläge entnehmen. Das Zukünftige kennt sie nicht, und mit dem wirklich Neuen weiß sie nichts anzufangen, denn sie ist nicht schöpferisch.

Die Durchschnittskritik liebt es, an guten Werken kleine Mängel aufzusuchen und sie um dieser willen zu verdammen, schlechte hingegen wegen einzelner Vorzüge als wertvoll zu bezeichnen. Das Befassen mit den Einzelheiten ist eben leichter, jedenfalls bequemer, als sich der Bemühung zu unterziehen, das Kunstwerk als Ganzes zu erfassen. So ist es auch für den Künstler das Schwerste, im Kunstwerk ein übersichtliches, klares Ganze zu geben, das Leichteste, interessante Details zu bilden, ohne sie künstlerisch zum Ganzen zu verschmelzen.

Das Kopieren nach der Natur haben die zur Kunst

erhoben, denen nichts einfällt, die keine Phantasie, keine Vorstellungskraft haben. Daß jemand für sich selbst aus der Not eine Tugend macht, mag hingehen, aber diese Schwäche zum Gesetz zu erheben, ist höchst lächerlich. Man verbietet dem schöpferischen Geiste zu schaffen, bloß weil man selbst dazu nicht fähig ist.

Wer Gedanken malen will, wer von einer poetischen oder philosophischen Idee ausgeht und diese durch Bilder zu veranschaulichen sucht, irrt auf der anderen Seite. Doch sagte Marées einmal, Künstler wie Cornelius und Kaulbach seien immer noch viel besser als jene, die stets mit dem Skizzenbuch hinter der Natur herliefen.

Die billigste Art, Scheinkunstwerke zu schaffen, ist jedenfalls, sie aus Naturgegenständen zusammenzustoßeln. Es will gelernt sein, wie jedes Handwerk. Es ist aber auch nur ein Handwerk. Daher es auch so unzählige Meister und Genies in unserer Zeit gibt, wie sie wohl keine der früheren großen Kunstepochen aufzuweisen hat, weil so etwas beinahe jeder lernen kann. Man hört wohl gelegentlich sagen, nur im direkten Anschlusse an die Natur erhalte ein Bild jenen Grad von Lebendigkeit, der geeignet sei, den Beschauer zu überzeugen. Dies ist ein Mißverständnis. Ein Kunstwerk kann immer nur ein freies Erzeugnis der Vorstellung sein, es muß geistig konzipiert werden. Natürlich ist dabei ein intensives und durch persönliche Arbeit angeeignetes Verhältnis zur (sichtbaren) Natur eine Vorbedingung. „Leben atme die bildende Kunst.“ Auf diese Lebendigkeit drang Marées fortwährend, aber er zeigte gleichzeitig, daß das „Leben“ nicht in der Bewegtheit der Figuren liege. Atmen sollen sie, das innere Leben sollen sie haben. Die Illusion des Lebens soll erweckt werden. Nicht so, daß man beim ersten Blick auf ein Kunstwerk glaubt, es lebe, worauf nachher mit der

Entdeckung des Gegenteils eine Enttäuschung und Herabstimmung eintritt. Man soll vielmehr das Menschenwerk sofort als solches erkennen, aber beim Betrachten soll dieser Eindruck mehr und mehr verschwinden, das Werk soll den Beschauer erst fesseln und dann dermaßen überzeugen, daß es vor seinen Augen scheinbar zu leben anfängt.

Kunstgesetze sind eigentlich Naturgesetze¹. Viele Menschen, auch Künstler, wollen von Kunstgesetzen nichts wissen und betrachten sie als willkürliche Beschränkungen, die nur dazu dienen, einem die Freude an der Sache zu verleiden. Es mag wohl auch dergleichen törichte Dinge geben, aber man sollte sie nicht Gesetze nennen, weil sie willkürlich, nicht notwendig sind. Kunstgesetze können nur solche genannt werden, die sich aus der Natur der Sache heraus von selbst ergeben. Die Anlagen des Menschen sowohl als seine Mittel sind begrenzt, deshalb tut es ihm not, wenn er etwas Tüchtiges leisten will, sich und die Mittel gut zu kennen. Was hilft es ihm, wenn er ein falsches Ausdrucksmittel wählt und dann die Wirkung nicht erreicht, die er beabsichtigte? Wenn er ein Problem, das an sich nicht plastisch ist, sondern malerisch, durchaus plastisch lösen will und dabei nur den Beweis liefert, daß er sich in der Wahl der Mittel vergriffen hat? Merkwürdig, daß viele eine wahre Sucht nach solchen Unternehmungen haben und sich dabei für ganz besonders genial halten!

In meinen bei Breilkopf und Härtel erschienenen Federzeichnungen befindet sich der Rinderhirt (Jüngling und Stier), der einen jungen Stier beim Horn faßt. Man sagte mir, daß sei ja gar nicht malerisch, sondern nur ein Relief. Als ich dann versuchte, es zu modellieren,

¹ Vgl. Alt, Die Herabwertung der deutschen Kunst durch die Parteigänger des Impressionismus. 1911, Seite 154.

zeigte es sich, daß die Reliefdarstellung keine Vervollkommnung, sondern eine Verschlechterung der Zeichnung war, da sie eine größere Tiefe erforderte, als das Relief hergibt. Wer meine Reliefs kennt, wird nicht im unklaren darüber sein können, daß ich weder das tiefe noch das flache Relief bevorzuge, sondern die Tiefe nach der Komposition bestimme. Es soll also hiermit gleichzeitig gesagt sein, daß auch dieses Relief keine x-beliebige Tiefe haben konnte. Ich mußte es aber überhaupt, um ein Relief zu erhalten, ob tief oder flach, ganz neu komponieren. Mancher möchte wohl fragen, warum ich den Gegenstand, da er als Relief sich nicht eignete, nicht als Rundplastik ausgeführt, d. h. einfach den Mann neben den Stier gestellt hätte. Das würde dann eine der Gruppen ergeben, die ich auf Seite 50 getadelt habe, da zu große und zahlreiche Verdeckungen und Löcher entständen.

Es handelt sich bei diesen Fragen nicht darum, Regeln aufzustellen, sondern Gesetze zu erkennen. Ich nannte sie Naturgesetze, weil sie in der Natur der Sache liegen und aus dieser mit Notwendigkeit hervorgehen. Es gibt Dinge, die man mit dem besten Willen nicht ändern kann, und wenn man sich auf den Kopf stellte. Es gibt aber auch kaum ein Gesetz, das keine Ausnahmen hätte.

So ist für uns Menschen der Mensch immer die Hauptsache¹. Wenn also Marées einst sagte: „Bei einem Reiter ist die Hauptsache das Pferd“, so ist dies eine Ausnahme, die den normalen Sachverhalt nicht ändert. Es ist ungefähr so wie bei einem Landschaftsbild, worin kleine Figuren vorkommen, die sich aber doch geltend machen. Hier überwiegt durch die Größe die Landschaft, wie dort das Pferd, beide erfordern daher eine

¹ Der Mensch ist das Maß aller Dinge! (Protagoras.)

befonders eingehende Behandlung, aber der Mensch, weil er einmal da ist, wird immer für uns seine überwiegende Bedeutung behalten.

Es wäre nicht übel, wenn eine Zeit, die so viel von Respekt vor der Natur redet, wie die unfrige, die ebenfalls natürlichen, d. h. sachlich motivierten Daseinsbedingungen, Beschränkungen usw. einer jeden Kunst nicht nur duldet, sondern bewußt anerkennt und fordert, wie dies ja hier und da, aber lange nicht genug, geschieht.

Seelische Vorgänge können von der bildenden Kunst nur so weit dargestellt werden, als sie äußerlich sichtbar und ausdrückbar sind, d. h. also nur zu ihrem geringsten Teile. Eine derartige Halbheit kann aber keinesfalls im Interesse der bildenden Kunst liegen, der sich in der Welt der Erscheinungen selber ein unvergleichlich reicheres und in seinem vollen Umfange zugängliches Feld auftut. Wer dieses erkannt hat, wird weder Lust noch selbst Zeit dazu haben, seinen Stoff auf fremdem Gebiete zu suchen.

Das Gebiet der Malerei ist ein ungleich größeres als das der Plastik. Es gibt keine Statue, die sich nicht wenigstens zu einem Bilde verwenden ließe, dagegen wird es viele gemalte Figuren geben, die sich zur plastischen Darstellung nicht eignen.

In den meisten Fällen wird man sie mit Rücksicht auf den wegfallenden malerischen Hintergrund mehr oder weniger modifizieren müssen und diesen, wenn möglich, durch einen architektonischen ersetzen.

Das Gute ist immer neu (Marées).

Luxus ist der größte Feind der Kunst (Marées). Es ist ein Irrtum, wenn man glaubt, daß Kunst ein Luxus sei. Sie ist ein Bedürfnis des menschlichen Geistes und daher notwendig.

Die meisten Menschen sehen die Welt nicht mit ihren

eigenen Augen, sondern durch die Brille der Mode oder einer Manier, die ihnen irgendeinmal gefallen hat und im Gedächtnis geblieben ist.

Wenn man einem Künstler nützen will, so soll man nicht auf seine Bedürftigkeit und Mangel an Erfolgen hinweisen, sondern im Gegenteil auf seine Verdienste um die Kunst, und wie viel er bereits durch sein Talent und Können erreicht hat. Denn Mangel an Anerkennung und Erfolg erweckt immer Zweifel an der Tüchtigkeit. Wenige sind geneigt, einen Künstler aus Mitleid kräftig zu unterstützen, außer mit Almosen, wobei nicht viel genützt ist. Dem Erfolgreichen aber kommt jeder gern entgegen, der überhaupt Neigung hat, die Kunst zu fördern.

„Wir müssen aber doch gerecht sein,“ sagte jemand in einem Kunststreite. „Nein,“ erwiderte Marées, „ich fühle gar nicht die Verpflichtung, gerecht zu sein, sondern das, was ich für richtig erkannt habe, durchzusetzen, und dabei muß ich viele schädigen.“ Gerecht sein heißt in diesem Falle nur: nachsichtig sein gegen die Schwächen anderer, damit man auch die eigenen Schwächen gemächlich pflegen kann. — Das klingt sehr streng, und die Kunst soll doch heiter sein. Freilich soll sie das, aber im griechischen Sinne. Heute nennt man die Kunst streng oder langweilig, wenn sie abgeklärt, und heiter, wenn sie albern und läppisch ist.



JÜNGLING
MIT STIER II

MEINE MALERISCHE ENTWICKLUNG

Die Plastik kann nicht malen, daß aber ein Bildhauer nicht malen könne, ist eine Behauptung, über die man einige persönliche Bemerkungen meinerseits begreiflich finden wird.

Während meines zehnjährigen Umganges mit Marées sagte mir der Meister des öfteren, ich müsse auch malen, und er wolle mir darin Anleitung geben. Mancherlei Umstände, hauptsächlich meine materielle Lage, der Mangel an Geld, die Nötigung, solches zu erwerben, traten hindernd dazwischen. Ich habe Marées damals wohl Farben gerieben, aber zum eigenen Malen kam es nicht. Inzwischen wurde der Meister schon im 50. Lebensjahre abgerufen, und erst einige Jahre später, 1890 oder 91, konnte ich, nachdem auch meine materielle Lage sich einigermaßen gebessert, meinen längst gehegten Wunsch ausführen.

Ist doch nichts natürlicher, als daß ein Bildhauer, wenn er zur Beherrschung der Figur und des Reliefs durchgedrungen ist, zum Zeichnen und Malen übergeht; denn er kann nicht umhin, indem er Menschen und Tiere beobachtet, auch Landschaft, Luft und Wasser zu sehen, und wenn es ihm beliebt, sich bemühen, auch dieses darzustellen. Wenn er dann Freude an Farbe und Farbensinn hat, wird er malen. Ich hatte schon als Kind malerische Versuche im kleinen gemacht, aber nicht weiter entwickelt. Der Verkehr mit Marées regte mich zu Bildentwürfen an, und einige, die ich ihm zeigte, fanden seinen Beifall. Erst nach seinem Tode aber geschah es, daß ich ein Gipsrelief anmalte: die Figuren mit leichten Fleischtönen, die Gewänder etwas farbiger, ein Pferd mit weiß und schwarz als Apfelschimmel, den Boden

grün. Als nun noch der Hintergrund blau gefärbt wurde und dadurch als Luft wirkte, da zeigte es sich, daß ein Bild im primitivsten Sinne entstanden war. Freilich wurden Halbtöne und Schatten durch die Modellierung hergestellt, und der Horizont war ungewöhnlich tief. Doch war hiermit die Vorbereitung zu dem ersten wirklichen Bilde geschehen. Der Übergang von der Plastik zur Malerei war für mich gefunden.

Ich malte als ersten Versuch die Farbenskizze zu dem Bilde „Lanzenreiter“¹, das später im Jahrbuch der bildenden Kunst 1903 publiziert wurde. Eine Rötelzeichnung davon hatte schon Marées gesehen und gebilligt. Hier hinderte mich nichts, den Horizont höher zu rücken, als das Relief gestattet, so ergab sich der Raum zur Darstellung einer Ebene, die von Bergen begrenzt ist. Der Hauptreiter steht vorn auf einer Anhöhe, hinter ihm, von dieser Anhöhe überschnitten, einige Pinien und zwei andere Reiter, die von der Ebene den Hügel heraufkommen.

Es kann vorkommen und kommt in der Tat vor, daß der Schüler den Meister übertrifft, daß er gewisse Vollkommenheiten erreicht, die der Meister nicht erlangt hatte, weil er viel mehr Material, viel mehr Schwierigkeiten bewältigen mußte. Eine Menge Material erhält der Schüler einfach überliefert. Ist er fähig, es sich anzueignen, so kann er dann in gewissem Sinne, in einzelnen Richtungen weiterschreiten. Dies kann im philiströsen, aber auch im echt künstlerischen Sinne geschehen, je nach dem Grade der Begabung.

So hat Marées, wie es scheint, kein Bild in Tempera fertig gemalt, auch Pidoll nicht, obwohl er eine sehr gute Eitempera zusammengestellt hat. Ich male mit diesen Farben seit 17 bis 20 Jahren und habe keinerlei

¹ Jetzt im Besitze von Sanitätsrat Hesdörffer in Frankfurt a. M.

„WALD-
IDYLL“
GEMÄLDE,
AUS EINEM
JAGD-
BILDER-
CYCLUS



PROVIN-
ZIAL-
MUSEUM
REVAL

schlechte Erfahrung damit gemacht außer solchen, die durch die Unerfahrenheit des Anfängers verschuldet waren. Bis vor kurzem glaubte ich auch, die Tempera sei nur zum Untermalen gut, weil das Vollenden darin schwierig ist, große Formenkenntnis und Geduld erfordert. Neuerdings habe ich mich aber bemüht, die Bilder in Eitempera fertig zu malen, und darin ein ähnliches Vergnügen gefunden, wie als Bildhauer im Marmorarbeiten, welches ebenfalls viel Formenkenntnis und Geduld voraussetzt. Wenn jemand behauptet, das eigentliche Material sei die Ölfarbe, deshalb, weil Marées seine Bilder in Tempera angefangen und mit Öl weitergemalt hat, der befindet sich in einem großen Irrtum. Marées hatte anderes zu tun, als sich mit dem Material herumzuquälen. Bei ihm drängte alles zum Ausdruck, was er von Form- und Farbenproblemen in sich hatte. Er wollte vorerst das erledigen, was für ihn das Notwendigste war. Es handelt sich in erster Linie um die Sache, die dargestellt werden soll, das Material kommt erst in zweiter Linie in Betracht. Der Künstler kann sich auch in schlechtem Material betätigen, Proben seines Genies geben usw. Er wird auch dieses zu handhaben verstehen. Marées hat gezeigt, wie man malen und wie man bildhauern soll, wenn man sich den höchsten Kunstleistungen nähern will, ohne Nachahmer zu sein. Er hat den Schleier von der alten Kunst und von der Natur weggezogen, und wer ihn versteht und begreift, wird frei schaffen können, wie in den besten Kunstepochen, „wenn Manneskraft und Hab' ihm Gott zum Willen gab“. Er lehrte, wie man eine Figur hinstellen, ihr Leben einhauchen solle, wie man einen Raum ausfüllt, damit das Dargestellte gut zur Geltung komme. Die Farbe war für ihn das Material, das Mittel zum Zweck, welches er mit der größten Genialität handhabte. Marées war einer der größten Farbenkünstler aller Zei-

ten. Die beste Farbe ist die, welche man nicht sieht, sagte er, d. h. welche nicht auffällig wirkt. Dabei forderte er starke Farbe. Farbig sollte das Bild durchaus wirken. Es ist aber klar, daß es ungleich schwerer ist, d. h. ungleich mehr Farbensinn erfordert, starke Farben, starke Kontraste gegeneinander zu stellen und doch harmonisch zu wirken, als mit zarten Tönen eine Harmonie zu erreichen. Das Vollenden eines Bildes ist in Tempera ungleich schwieriger als in Öl, man erreicht aber auch einen höheren Grad der Vollendung, weil die Farbe die Möglichkeit gibt zu den feinsten Nuancen, zu jedweder Modifikation, die die Gesamtwirkung des Bildes erfordert, vor allem auch, weil sie dem Künstler Zeit und Anlaß gibt zu einer sachgemäßen Entwicklung. Ein Ölgemälde erlaubt und bedingt ein rasches Vorgehen und Vollenden und täuscht leicht durch eine scheinbare Fertigkeit, die bei längerer, genauer Prüfung nicht Stich hält. Ähnlich dem Modellieren in Ton. Der Stoff ist sehr bildsam und bequem; er gibt sich zu allem her, neigt aber zum Austrocknen und Reißen und drängt den Künstler zum Abschluß. Auch der Ton ist ein gutes Material für Pfuscher. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß Ölmaler und Tonbildhauer Pfuscher sind. Man kann auch in Tempera und Marmor pfuschen, das haben zahlreiche Erzeugnisse der neuesten Zeit bewiesen.

Ist die Vorstellung klar, so ist jedes Material brauchbar. Um aber aus einer verschwommenen Anschauung zur Klarheit zu kommen, tut man gut, ein sprödes Material zu wählen. Es zeigt durch seine Härten die Schwächen deutlicher. Federzeichnen, Temperamalen, Marmormeißeln gibt zuerst harte Formen, die erst durch langwierige Arbeit weich werden können.

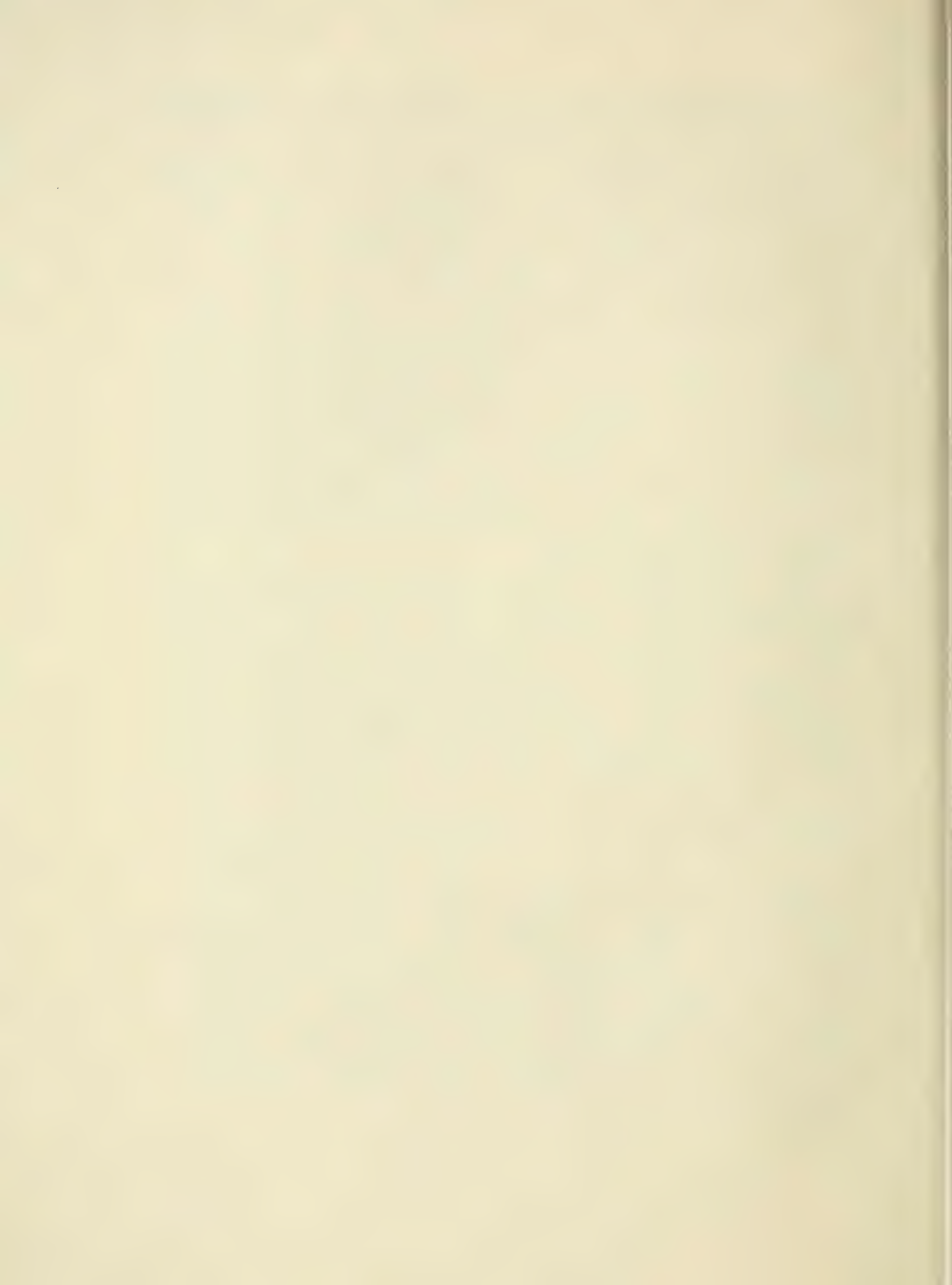
Das Machen an sich ist nicht so schwer, als zu wissen, was man machen soll.

Es gibt nicht nur eine Art zu malen, am wenigsten kann dies eine Zeit wie die unsere behaupten, die alles mögliche und unmögliche versucht und sich vor anderen Epochen durch Unklarheit auszeichnet. Es scheint miteinander geradezu, als sei die Aufklärung, die man zu suchen vorgibt, unerwünscht, sobald sie sich zeigt.

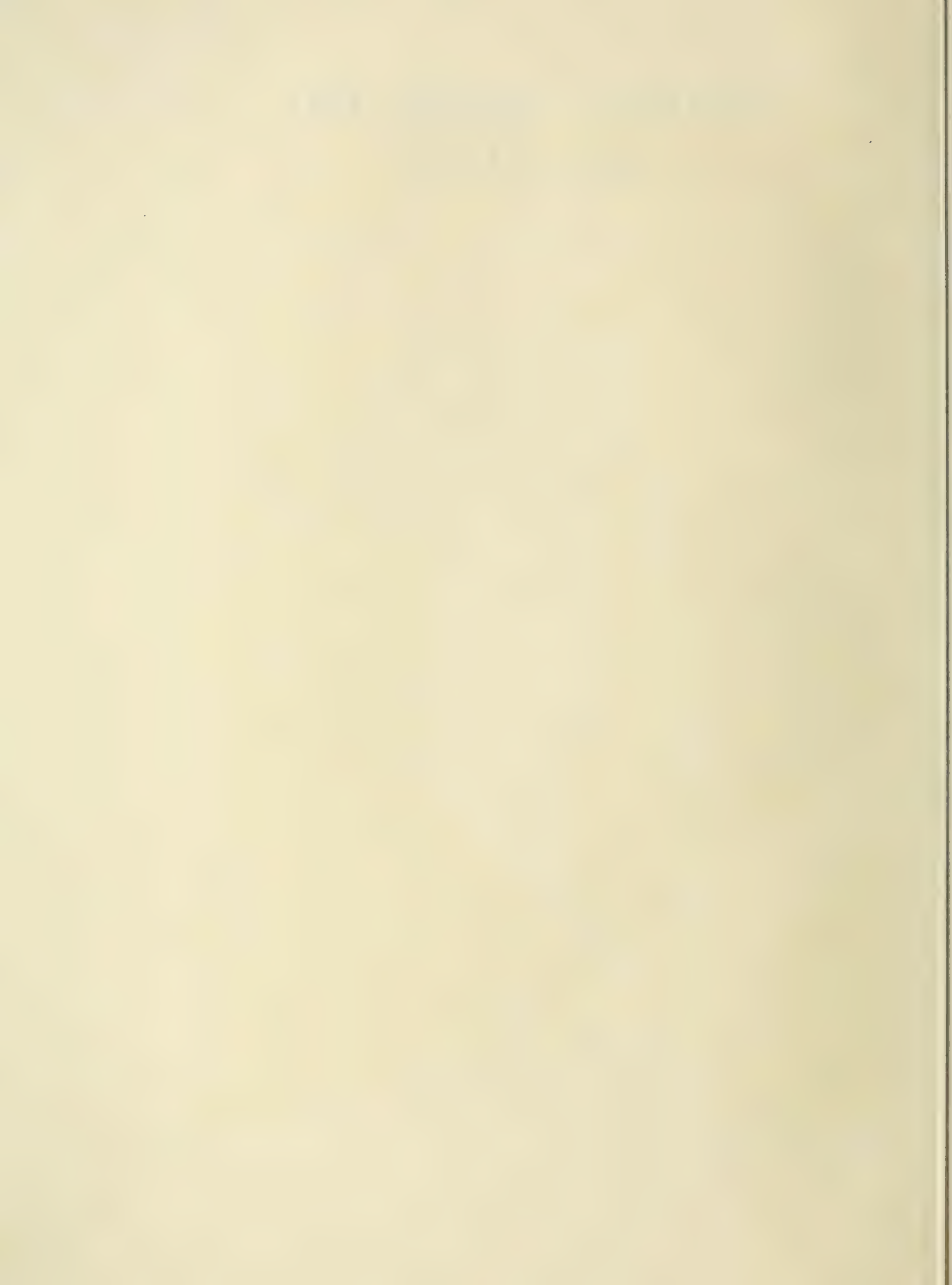
Da muß ich nun von vielen Seiten hören, meine Bilder seien nicht malerisch, man sehe gleich den Bildhauer, es fehle an Licht und Luft usw. Gegen diese Vorwürfe hätte ich nichts, man müßte sie nur auch bei Courbet, Manet und Puvis de Chavannes u. a. anwenden; da dies aber nicht geschieht, so kann ich sie nicht ernst nehmen, denn sie zeigen, daß es sich hier um falsches Sehen handelt, beruhend auf dem Vorurteil, ein Bildhauer könne nicht malen.

Das Spaßhafteste aber ist, daß ich trotz der großen Obstruktion, die vorzugsweise von der durch Vinnen und Dr. Alt bekämpften französischen Invasion bewirkt wird, meine größten Erfolge, besonders materieller Art, durch Bilder erzielt habe, so daß ich sagen kann: meine Bilder werden getadelt und gekauft, meine Plastik lobt man und läßt sie stehen.

Man sieht hieraus, wie sehr die Bedeutung der Modekunst überschätzt wird. Überhaupt wäre es lehrreich, zu verfolgen, wie weit ein einzelner Mann durch zielbewußtes Vorgehen der sogenannten Zeitströmung widerstehen kann. Das wird wohl jeder Einsichtige begreifen, der meine Sammelausstellung zu Anfang dieses Jahres hier in Frankfurt a. M. gesehen hat, wenn ich ihm sage, daß ich dies alles nicht durch Mäzene oder ererbtes Vermögen unterstützt, sondern aus eigener Kraft geleistet habe.



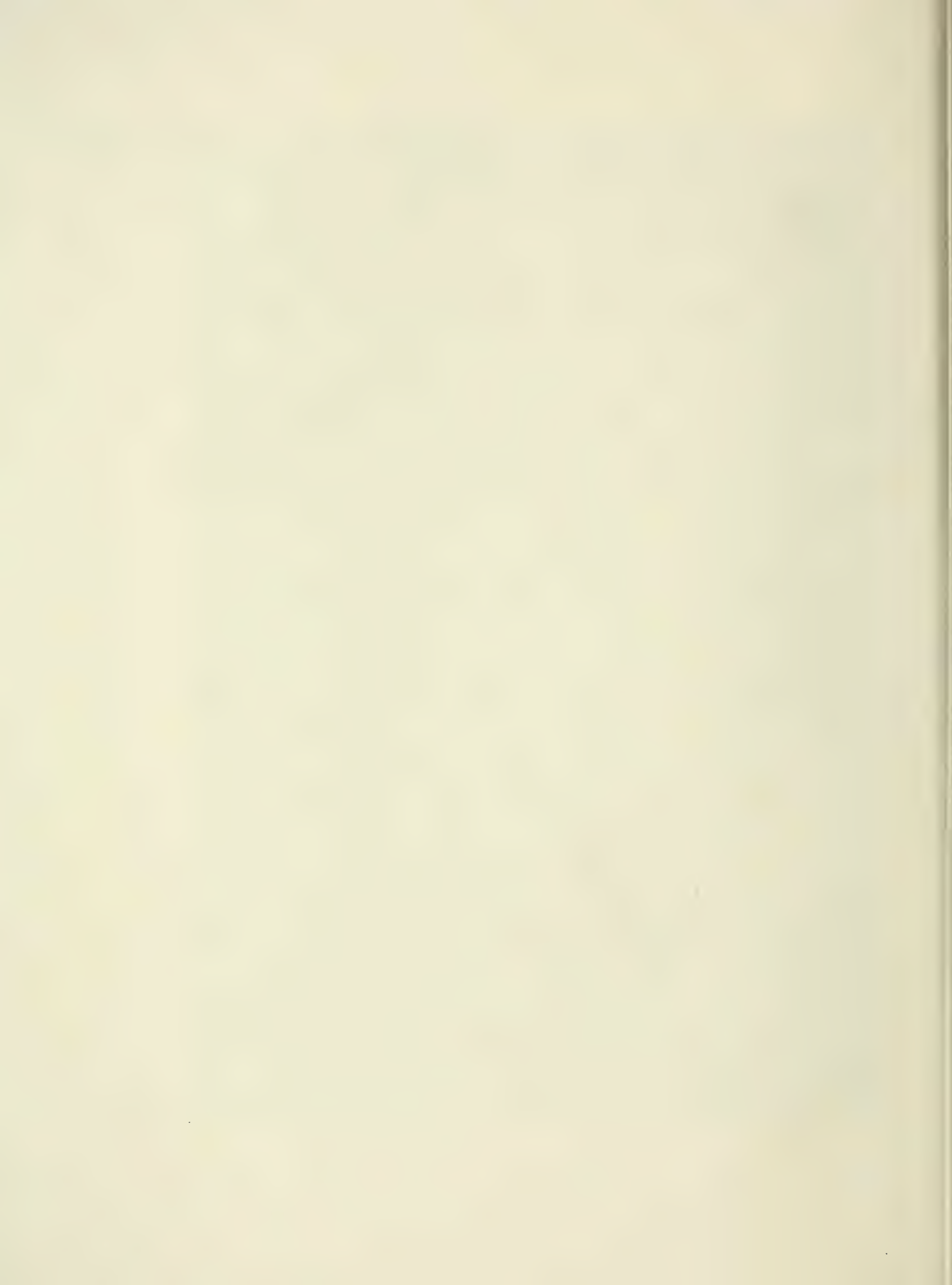
ANHANG / BRIEFE UND
ANEKDOTEN



AM ZIELE,
MARMOR



LEIPZIG
PRIVATBESITZ



ANHANG I

EIN BRIEF FIEDLERS AN DEN VERFASSER

Berlin, den 26. Januar 1878.

Lieber Herr Volkmann!

Haben Sie herzlichen Dank für Ihren Brief und Ihren Neujahrswunsch; ich bin Ihnen schon auf einen früheren Brief die Antwort ganz schuldig geblieben und seit Ihrem letzten ist nun auch schon beinahe ein Monat verflossen. Ihr Brief wurde mir nach München nachgeschickt, wo ich die Weihnachts- und Neujahrszeit verlebt habe; es tat mir leid, wieder nach dem Norden zurückkehren zu müssen; viel lieber wäre ich über die Alpen nach Italien gekommen; mancherlei Gründe machten mir's für jetzt unmöglich; ich hoffe nun im Frühjahr wenigstens auf eine kurze Anwesenheit in Italien, aber es kann auch noch allerhand dazwischen kommen. Daß Sie sich in Italien heimisch fühlen, freut mich sehr; ich habe immer gefunden, daß die Vorteile des Aufenthaltes in Italien nicht nur in den natürlichen Vorzügen des Landes, sondern auch darin liegen, daß man dem jämmerlichen modernen Kunstwesen Deutschlands entrückt ist. Sie werden das wahrscheinlich erst wohl empfinden, wenn Sie mit veränderten Anschauungen und Ansprüchen nach Deutschland zurückkehren. Ich wünsche Ihnen von Herzen, daß Sie Italien recht lange als Ihre Heimat betrachten können. Daß Sie in einen näheren Verkehr mit Herrn von Marées gekommen sind, gereicht mir auch zur großen Freude; ich meinstenils habe noch niemand kennen gelernt, der auch nur annähernd dem inneren Wesen der Kunst so nahe gestanden hätte, wie Marées und es ist nur zu bedauern, daß seine Einsichten ihm selber weniger zu Gute kommen als Anderen. Wenigstens wird es Ihnen nicht entgangen sein, daß Marées die höchsten Anforde-

rungen stellt und daß der Weg, auf den er weist, nicht zu schnellen Erfolgen führt, vielmehr ein langsamer und schwieriger Weg ist, aber der einzige, der zum Ziele führen kann. — Von Ihren Arbeiten sprechen Sie nur sehr im Allgemeinen und ich bin sehr neugierig, wenn ich einmal wieder nach Rom komme, etwas von Ihnen zu sehen. Haben Sie sich denn schon einmal am Marmor versucht? —

Von hier wüßte ich nicht viel, was ich Ihnen schreiben könnte. Ich bin nun schon den zweiten Winter hier und kenne das hiesige Leben genugsam, um nicht übermäßig von demselben erbaut zu sein. Eine große Stadt unterscheidet sich von kleineren eigentlich nur durch den größeren Lärm, mit dem sie sich immer im Kreise herum dreht; bei all den großen Anstalten, die gemacht werden, kommt doch nicht viel heraus. Um moderne Kunst kümmere ich mich so wenig als möglich; wenn Sie erst nach 50 Jahren einmal wieder hierherkämen, so würden Sie dort wahrscheinlich noch alles auf demselben Fleck finden. Aus den Kreisen dieser Tätigkeit heraus wird nie etwas entstehen.

Leben Sie wohl und lassen Sie sich gut gehen in dem feierlichen und doch so lebenswarmen Italien.

Grüßen Sie Marées und Ludwig.

Mit herzlichem Gruß

Ihr

C. Fiedler

ANHANG II / FÜNF MARÉES-BRIEFE

I

Rom, 7. Dez. (1881)

Lieber Volkmann!

Im Ganzen genommen hat mich der Inhalt Ihres Briefes nicht überrascht: warum sollte es gerade in Leipzig anders sein, als andrer Orten? Es handelte sich ja doch

wohl vorzugsweise darum, das Glück zu versuchen, und wenn der Versuch auch nicht nach Wunsch ausfällt, so ist damit doch auch eine Pflicht erfüllt. Mir ist es immer als ein Unmögliches erschienen, daß andere das Ziel, was einem selber vorschwebt, erkennen könnten, selbst kaum dann, wenn es wirklich erreicht ist.

Die Hauptaufgabe und allerdings auch die größte Schwierigkeit bleibt immerhin, sein Ziel unter allen Umständen im Auge zu behalten, und die Bemühung, sich demselben zu nähern, bleibt sicher die belohnendste aller Anstrengungen, denn man darf dann hoffen, daß der letzte Tag des Daseins auch der schönste sei. Und weiß man das, so kann man nicht anders, als freudig und getrost seinen Weg weitererschreiten.

Mir scheint, daß die meisten Menschen ihre Wünsche mit ihrem Ziel verwechseln, und da sie natürlich dieselben sehr früh aufgeben müssen, so glauben sie auch nicht, daß andere klüger sein könnten.

Ich meine, unsere sicherste Stütze müssen wir in uns selbst und unserem unveränderlich guten Willen suchen. Alles, was uns von außen kommt, bleibt immer ein ungewisses, zufälliges Gut usw.

Nebenbei will ich nur noch bemerken, daß ich ein unbedingtes Vertrauen zu Ihnen habe und daß ich fest überzeugt bin, daß Sie Ihre Sache zu einem guten Ende führen; lassen Sie sich nur von den Plagen der Gegenwart den Humor nicht verscheuchen.

Hier ist alles beim Alten, mit den Jünglingen habe ich es so eingerichtet, daß sie mich möglichst wenig stören, und das war notwendig. Daß Pausinger in das Joch der heiligen Ehe getreten, werden sie schon wissen.

In der Hoffnung, Sie möglichst bald und gesund wieder hier zu sehen, für heute
Ihr tr.

Hans v. Marées

Rom, 4. Jan. 82.

Lieber Volkmann!

Entschuldigen Sie, daß ich erst heute auf Ihre freundlichen Glückwünsche, für die ich schönsten danke, antwortete. Darin bin ich mit Ihnen ganz einverstanden, daß da, wo wir sind, auch Rom sein soll, da, wo von Innen nichts heraus kommt, da kommt auch von außen nichts hinein. Einer der Hauptvorzüge hier bleibt es nur, daß man sich die störenden Elemente so schön vom Leibe halten kann, und dann, daß einem das Treiben des Tages nicht so nahe geht.

Wenn mir die Weihnachtstage etwas Gutes gebracht haben, so ist es das, daß mein Verhältnis zu Fiedler wieder ins normale Geleise zu kommen verspricht, für das Allgemeine kann das auch nur von Vorteil sein.

Wenn Prell noch in Leipzig sein sollte, so bitte ich ihn bestens von mir zu grüßen, und ihm zu sagen, daß sein Brief mich herzlich erfreut hätte, so wie ich mich darüber freue, daß er so bei der Stange bleibt, ich würde ihm nächstens selber schreiben.

Ebenso bitte ich Sie, die Grüße Ihres Herrn Vaters zu erwidern; wenn ich einmal nach Deutschland kommen sollte, so hoffe ich auch jedenfalls seine Bekanntschaft zu machen.

Und nun zum Schluß ein buon Capo d'anno mit dem Wunsch, Sie bald wieder hier zu sehen.

Ihr treuer

Hans v. Marées

III

Rom, den 20. Febr. 1882.

Lieber Volkmann!

Eben habe ich Ihren Brief erhalten und antworte umgehend.

Es ist mir eine wahre Beruhigung, daß Ihre Abreise festgesetzt ist, da ich mir den Grund der Verzögerung derselben sehr wohl vorstellen konnte.

Ich denke, wir werden über die Schlamaffen am Ende doch triumphieren. Die Überzeugung, daß ich, wenn es mir nur gelingt, meine eigenen Arbeiten zum Abschluß zu bringen, tatkräftiger in die Umstände eingreifen kann, lasse ich mir nicht nehmen.

Ich hätte es wohl für gut gehalten, wenn Sie in einen persönlichen Rapport zu¹ Begas getreten wären, aber eine besondere Wichtigkeit kann ich demselben doch nicht beilegen.

Mit Fiedler habe ich eine sachliche Korrespondenz begonnen, muß dieselbe aber etwas unterbrechen, weil das, was ich ausdrücken möchte, viel Ruhe und Überlegung bedarf, und es ist jetzt ein Stadium in meinen Arbeiten eingetreten, das mir jede andere Beschäftigung unmöglich macht. Das können Sie Fiedler mittheilen, wenn er sich darüber aussprechen sollte. Sie werden ihm wohl früher schon über unsere Thätigkeit manches mitgetheilt haben; wenn Sie dieses Bild etwas auffrischen wollen, so kann es gewiß nicht schaden.

Also auf baldiges und fröhliches Wiedersehen

Ihr treuer

Hans v. Marées

¹ Reinhold Begas.

IV

Berlin, 5. September (1882)

Lieber Volkmann!

Sie werden sich wundern, daß ich bis jetzt so gar nichts von mir habe hören lassen. Im Grunde genommen ist aber auch nichts mitzutheilen, so wie sich überhaupt erst am Schluß meines Aufenthaltes in Deutschland beurteilen läßt, ob derselbe zu etwas nütze gewesen ist.

Von werden Sie Nachrichten erhalten haben. Die Gutmüthigkeit und Anhänglichkeit desselben rühren mich, aber — — —

Was nun meine Reise nach Leipzig anbelangt, so warte ich nur noch einen Brief von Fiedler ab; ich denke wohl, daß die nächste Woche dieselbe vor sich gehen wird (oder Ende dieser Woche). Sie werden mich verpflichten, wenn Sie mir gelegentlich über den Gang der Bauerei eine Notiz zukommen lassen möchten, ich vermute, daß vor Mitte Oktober kaum an einen Einzug in die neue Arbeitsstätte zu denken ist.

Hoffentlich geht es Ihnen und Ihren Arbeiten gut. Sie werden sicherlich die Erfahrung machen, daß auch eine fast absolute Einsamkeit von Zeit zu Zeit nicht so ganz ohne ist. Begas hat sich mir gegenüber sehr anerkennend und eingehend über Ihre Arbeiten ausgesprochen.

Auch von zur Helle vermute ich, daß ihm meine zeitweilige Abwesenheit recht gut bekommen wird, ich bitte Sie, ihn herzlichst von mir zu grüßen.

Seitdem ich in Deutschland bin, habe ich vielleicht 3—4 leidliche Tage verlebt, sonst immer Regen, am Rhein war das Wetter so unerträglich, daß ich gleich wieder abmarschirte.

Es wird am besten sein, wenn Sie Briefe an mich „Leipzig poste restante“ adressiren.

Mein Bruder ist versetzt worden (so daß um mich auch eitel Unruhe ist), derselbe, sowie seine Familie lassen Sie schönstens grüßen.

Wenn Sie gelegentlich bei meinen Alten¹ vorbeigehen und von mir grüßen, so erweisen Sie mir damit einen Gefallen.

Zum Schluß wünsche ich Ihnen, daß Sie mit Muth und Heiterkeit bei Ihren Arbeiten verharren.

Ihr treuer

Hans v. Marées

V

Wiesbaden, d. 7. Aug. (1884)

Lieber Volkmann!

Soweit dies möglich ist, bin ich hier vollständig eingelebt und habe sogar eine Masse von Verkehr. Pidoll, der nächstens sein „Viertes“ erwartet, war auf einige Tage zu Besuch hier, was mich sehr erfreute.

Bei dieser Gelegenheit will ich nicht versäumen, Ihnen noch einmal auszudrücken, wie sehr es mich erfreut hat, daß Sie trotz der so ungünstigen Umstände so treulich und beharrlich weitergearbeitet haben; wenn Sie auch noch manchen Kampf durchzukämpfen haben, so kann es in der Hauptsache doch nicht fehlen. Wenn Sie mir über Ihre nächsten Aus- u. Absichten etwas mittheilen können, werden Sie mir einen Gefallen thun.

Indem ich Sie bitte, Ihren Herrn Vater u. Bruder aufs Beste von mir zu grüßen, auch Fiedler, wenn Sie ihn sehen, für heute

Ihr treuer

Hans v. Marées

Ich wohne: Badhaus zum weißen Schwan.

¹ Seine Wirtsleute.

ANHANG III / MARÉES-ANEKDOTEN

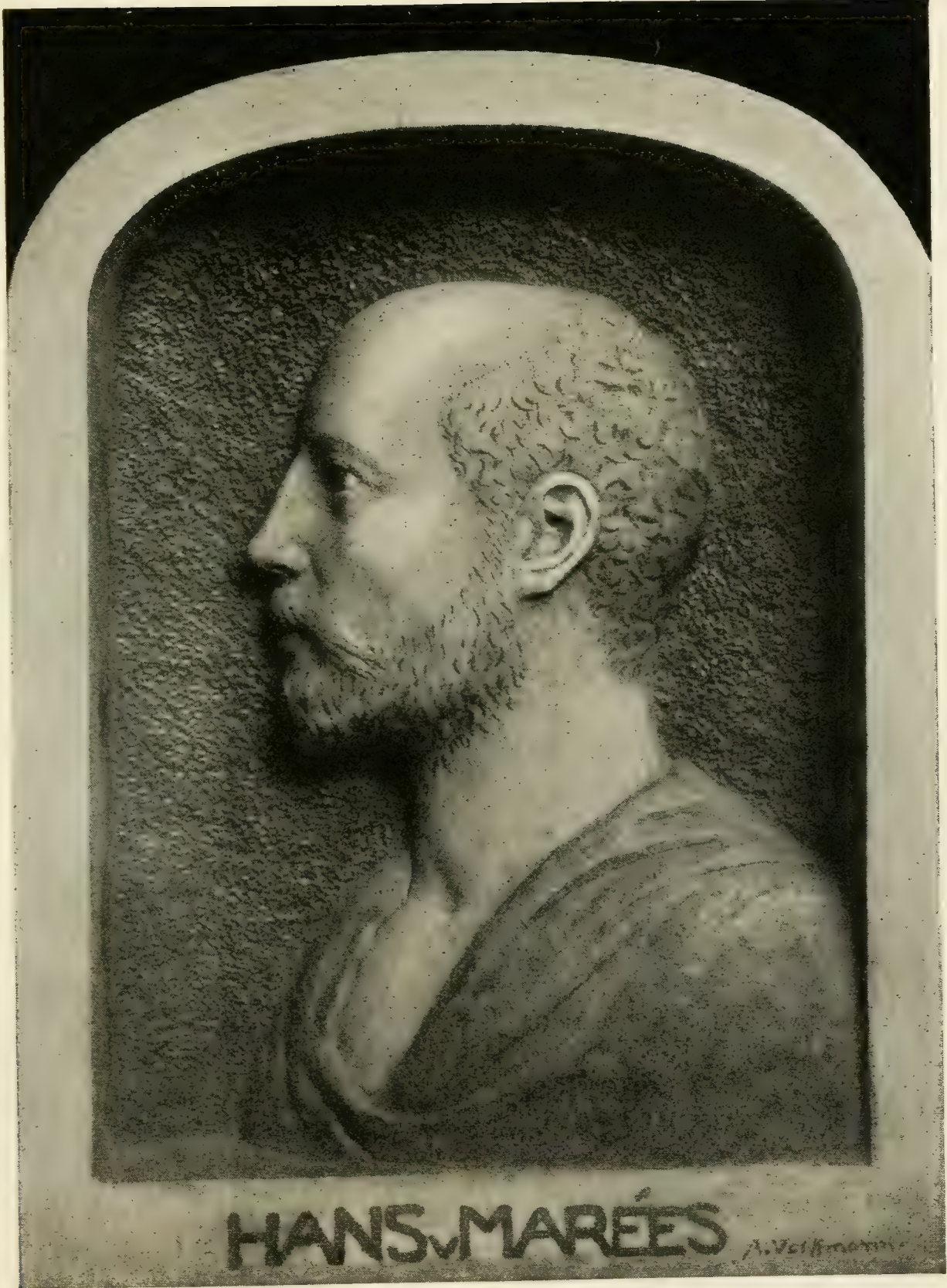
I

Einmal hatte Marées Streit im Künstlerverein mit einem älteren Künstler. Es wurde bald Friede geschlossen, und man endigte mit dem Scherzwort: „Wir sind ja alle Esel.“ „Was ist nun besser,“ sagte Marées dazwischen, „ein alter oder ein junger Esel?“

II

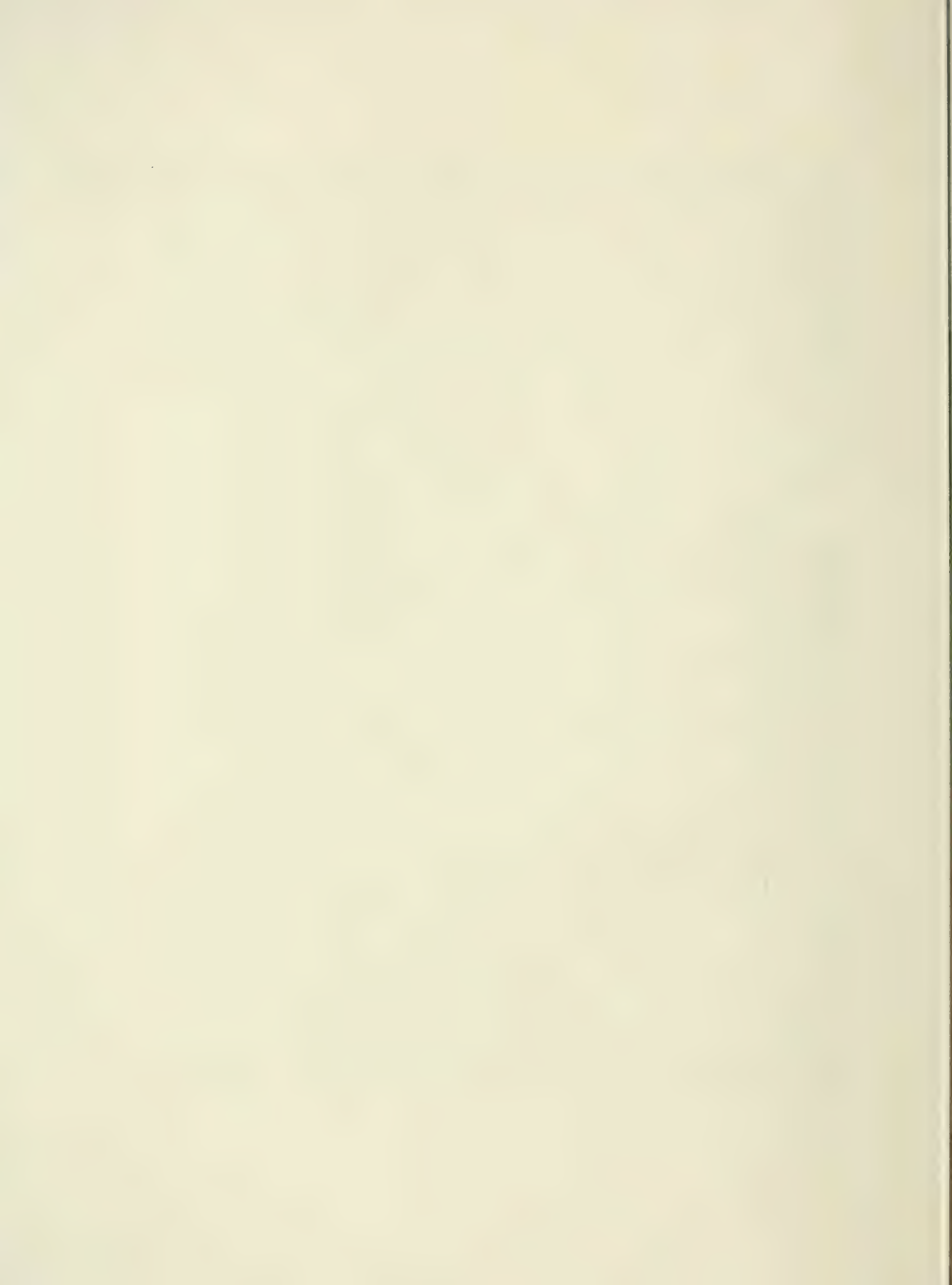
Eines Nachmittags in Formia am Golf von Gaëta saßen Marées, Pidoll mit einem Freunde aus Wien und ich vor einem Café und blickten vergnügt ins Meer hinaus. Es war im August, also sonnig, heiß, außerdem absolut windstill. Alles sehnte sich recht nach einem kühlenden Luftzuge. Ein solcher kam auch wirklich, und zwar in dem Augenblicke, da der Kellner einen gewechselten Hundertlireschein in zehn Banknoten auf den Tisch legte. Die Blätter flogen nun lustig umher, und unter Gelächter wurden ihrer neun wieder eingefangen. Der zehnte jedoch, der sich in die Öffnung eines Abzugskanals geborgen hatte, war gerade so tief gesunken, daß man ihn berühren, aber nicht ergreifen konnte. Bald versammelte sich um uns viel Volks, durch dieses Ereignis herbeigelockt, es kamen Männer mit Hacken, um den Schleusenstein zu heben. Marées, der Eigentümer, erklärte nun vorsichtigerweise ausdrücklich, daß er kein Trinkgeld zahlen wolle, aber dem glücklichen Finder die Banknote feierlich schenke. Es war spaßhaft, zu beobachten, wie das tückische Ding vor den Augen der Arbeiter ganz langsam tiefer und tiefer sank: bis plötzlich die Kunde erscholl, ein Junge sei vom Strande aus in den Kanal hineingekrochen und habe den Schein erwischt. Komisch war es für den, der die Italiener nicht kennt, daß die Arbeiter nun noch Trink-

MARÉES-
RELIEF



HANS MAREES

A. Vellmann



geld forderten, während sie doch nur in ihrem eigenen Auftrage und für sich geschafft hatten. Natürlich kriegten sie nichts. Ein Luftzug ist an diesem Nachmittage nicht mehr gespürt worden.

III

Einst war Marées mit Dr. Kleinenberg in Formia. Sie hatten im Gasthaus ein tüchtiges Frühstück mit Maccaroni, sowie Schinken mit Feigen bestellt. Letzteres Gericht liebt der Italiener als Vorspeise. Von ihrem Vormittagsausfluge zurückgekehrt, geht Marées erst auf sein Zimmer, während Kleinenberg sich sofort in den Speisesaal begibt. Hier findet er eine Tafel gedeckt, worauf zwei Schüsseln, eine mit Feigen, die andere mit Schinken, einladend prangen. Von tüchtigem Appetit beseelt, kommt ihm nicht in den Sinn, die Gedecke zu zählen. Es waren aber ihrer sechs. Als Marées eintrat, war der Doktor schon in voller Arbeit, er fand die Feigen vorzüglich, desgleichen den Schinken und riet Marées, sich zu eilen, wenn er noch etwas erwischen wolle. Jetzt tritt der Kellner herein, erbleicht und will schier auf den Rücken fallen. „Aber meine Herren, was machen Sie da, das sind (waren) ja die Feigen des Herrn Bürgermeisters von Itri!“ Hinter ihm nahte auch schon der genannte Herr mit seinen fünf Gästen und blieb gleichfalls erst sprachlos über diese Bescherung negativer Art. Einige unpassende Worte der Entschuldigung, die Kleinenberg in der Überraschung stammelte, nahm er mit kühler Würde entgegen. Marées, der für die humoristische Seite der Dinge sehr empfänglich war, unterließ es nun nicht, seinen Freund gehörig zu necken. Dieser versicherte dagegen, daß er heute noch mit dem Bürgermeister Freundschaft schließen wolle, und als Marées ihm einen moralischen Fuß-

tritt weisfagte, ging er gleich ans Werk, rückte feinen Stuhl neben feinen Gegner, klopfte ihm auf den Schenkel, kurz — er überrumpelte den Arglofen durch Unverfchämtheit und fließendes Italienifch, fo daß er fein Herz gewann. Zum Schluffe bat der Bürgermeifter ihn noch um die Gunft, ein paar Flaſchen feines vorzüglichen Weines entgegenzunehmen, die er ſich erlauben würde, ihm auf fein Zimmer zu ſenden. Diesmal hatte ein anderer Marées gegenüber recht behalten, was fonft nie vorkam.

IV

Bei feinem erften Mittagessen in Florenz war Marées nicht wenig erftaunt, als ihm der Kellner einen ganzen Fiasco Wein vorſetzte, der bekanntlich ungefähr $2\frac{1}{2}$ Liter enthält. Er bekam wirklich einen kleinen Schrecken, doch als tapferer Deutſcher und Rheinländer faßte er ſich bald und — trank ihn leer. Daſelbe tat er pflichtſchuldigſt das zweite, das dritte Mal und ſo fort, bis er nach etwa acht Tagen erfuhr, daß man keineswegs verpflichtet ſei, den Fiasco zu leeren — aber da war es ſchon zu ſpät! Er behauptete, dies ein Jahr lang fortgeſetzt zu haben. In der Zeit, wo ich ihn kannte, tat er es allerdings nicht mehr.

V

Marées kam einſt nachts nach Hauſe und fand, nachdem er die Haustür aufgeſchloffen, eine Menge Menſchen in größter Aufregung, aber wie feſtgebannt um eine Gruppe ſtehend, die auch ihn einen Moment mit Schrecken erfüllte. Es war der Portier, mit gezücktem Meſſer über ſeiner Frau kniend und drohend, ſie ſofort zu erſtechen, ſobald ihm einer nahe. Damals gab es noch ſehr große Hausſchlüſſel, und Marées war ſchnell im klaren, wie

dieser Übelstand bei dem Dämmerlichte zur Wohltat werden könnte. Er brauchte nur einen Augenblick, um dies zu überlegen, dann streckte er den Hauschlüssel als Revolver vor und rief mit Donnerstimme: Chi si muove è morto (wörtlich: wer sich rührt, ist tot). Darauf ließ der Wütende das Messer sinken.

Am andern Morgen dankte ihm der Portier fußfällig für diese Errettung.

VI

Einem italienischen Gastwirte, der tiefe philosophische Betrachtungen anstellte, sagte Marées: „Ja, ja, mein Lieber, die Welt ist eine Spirale!“ Der andere ging richtig auf den Leim und erwiderte: „Da haben Sie wohl recht!“

VII

Ein Bekannter, der ihm zufällig begegnete, erzählte ihm in renommistischer Weise von der weiten Reise, die er gemacht, und endigte seine Erzählung mit der Frage, wo er denn gewesen sei. „Ich?“ antwortete Marées, „am Kap der guten Hoffnung!“ — „So, was haben Sie denn da gemacht?“ — „Ich wollte eine Akademie gründen, kam aber nicht dazu, denn ich war fast die ganze Zeit auf der Kuhjagd!“ — „Das ist aber merkwürdig,“ sagte der andere, „wie ist denn das zugegangen?“ Darauf Marées: „Meinem Freunde, der dort Farmer ist, waren nämlich seine sämtlichen Kühe fortgelaufen. Wir zogen daher aus, um diese wieder einzufangen. Das hat Wochen gedauert. Wir sahen mitunter so dunkle Streifen am Horizonte, das waren die Kuhherden. Ja, wir sind bis an die Fettpflanzenregion gekommen!“

Der andere sperrte Maul und Nase auf und erwiderte: „Merkwürdig! Höchst merkwürdig!“

VIII

Ein Maler hatte ihn gebeten, sein eben vollendetes Stilleben in Augenschein zu nehmen, vielleicht mit dem Wunsche, sein unparteiisches Lob zu hören. Im Atelier standen nebeneinander das Gemälde und sein Naturvorbild hinter einem Rahmen. Marées, rasch entschlossen, setzte sich vor das letztere hin und rief mit angenommenem Staunen: „Wahrhaftig! ganz wie die Natur!“

IX

Bei einem Figurenbild ragte ein blinkendes Schwertscheinbar aus dem Rahmen heraus. Marées, der zur Besichtigung eingeladen war, machte einen entsetzten Seitensprung, und ohne weiteren Verzug war er wieder ins Freie gelangt.

X

Eines Tages bat er mich, ihn zu begleiten, er habe versprochen, einen Bildhauer zu besuchen, der ihn eingeladen. Als wir eintraten, sahen wir einen doppelt lebensgroßen uniformierten Mann in Lauffstellung mit hochgehobenem Säbel. Daß Marées von dieser Art Plastik nicht entzückt sein konnte, war mir von vornherein klar. Trotzdem lobte er den Koloß als sehr lebendig. Auf Wunsch trugen wir uns in des Künstlers Fremdenbuch ein, und beim Weggehen sagte Marées, nachdem er den Vorteil eines so großen Auftrages betont: „Nun werden Sie wohl auch daran denken, zu heiraten!“ Draußen sagte er zu mir: „Es wäre töricht, solche Leute belehren zu wollen.“

XI

Wie deutlich sich Marées über die Schwierigkeiten klar war, die dem Künstler durch die mannigfachen Möglich=

keiten in der Wahl der Mittel entgentreten, soll die folgende kleine Geschichte zeigen.

Eines Tages äußerte er sich in Pidolls Atelier über die Art, wie ein bestimmtes Bild anzufassen sei. Nachdem er den Plan im langen und breiten entwickelt hatte, sprach er schließlich die denkwürdigen Worte: „Man könnte es aber auch umgekehrt machen.“ Natürlich begründete er dann auch die entgegengesetzte Lösung.

(NB. Es wäre falsch, hieraus auf eine Unsicherheit des Meisters schließen zu wollen; wir haben es hier vielmehr mit einer Äußerung seiner unerschöpflichen Phantasie zu tun, der immer mehrere Wege zur Erreichung desselben Zieles zu Gebote standen.)

XII

Zu Marées kam ein jüngerer Maler und wurde ausnahmsweise ins Atelier eingelassen. Hier äußerte er sich in dem Sinne, daß die Bilder technisch nicht einwandfrei seien, oder so ähnlich. Marées erwiderte nichts darauf, aber am Abend beim Wein gab er diesem Jüngling den Rat, er solle ein ganzes Jahr lang das Wort „Technik“ nicht aussprechen, das würde ihm für seine künstlerische Entwicklung sehr heilsam sein.

XIII

Als sich in Marées' Gesellschaft einmal jemand bewogen fühlte, Raffael zugunsten Michelangelos herunterzureißen, sagte Marées in gerechter Entrüstung: „Das ist anders, mein Lieber! Auf Michelangelos Gestalten kann das Auge spazieren gehen, die Raffaelschen können selbst spazieren gehen. Kunst ist eben die rechte Mitte zwischen zuviel und zuwenig!“

XIV

Eines Abends mit zur Helle und dem Maler Galle. Wir faßen in einer Osteria nahe an Porta Maggiore und das Gespräch kam auf Marées. Zur Helle erzählte von seinem Zusammenwohnen mit ihm im Hause der Marchesa Briganti in Rom. „Es war nicht leicht, mit ihm auszukommen bei seinem herrischen Wesen,“ sagte er. „Es hätte noch gefehlt, daß er verlangte, man solle ihm die Stiefel putzen.“ Aber dann erinnerte er an seine großen, ganz seltenen Eigenschaften, sein zu allem Hohen und Guten anregendes Wesen, seine Erfahrung, seine Weisheit. „Und jetzt“, schloß er seine Betrachtungen, „gäbe ich, ich weiß nicht was, darum, wenn ich ihn wieder lebendig machen, ihn in unsere Mitte zaubern könnte, und gern würde ich ihm wirklich die Stiefel putzen, diesem genialen Künstler und wahrhaft großen Manne.“

Rom. den 20. Febr. 1882

Lieber Vattermann.

Eben habe ich Ihren Brief erhalten u.
entworte umgehend.

Es ist mir eine wahre Beruhigung, dass
Ihre Abreise festgesetzt ist, da ich mir
den Grund der Verzögerung derselben
sehr wohl vorstellen konnte.

Ich denke, wir werden über die Schlamassel
am Ende doch triumphieren. die Ueber-
zeugung, dass ich, wenn es mir nur gelingt,
meine eigenen Arbeiten zum Abschluss zu
bringen, Ahas Kräftiger in die Umstände
eingreifen kann, lasse ich mir nicht
nehmen.

Ich hätte es wohl für gut gehalten, wenn
Sie im einen persönl. Rapport zu Bege-
geben wären, aber eine besondere Wichtig-
keit kann ich demselben doch nicht beilegen.

Mit Fiedler habe ich eine sehr schöne Corres-
pondenz begonnen, muss dieselbe aber etwas
unterbrechen, weil das, was ich ausdrücken
müchte, viel Ruhe u. Ueberlegung bedarf.
u. es ist jetzt ein Stadium in meiner Arbeit
eingetreten, das mir jede andere Beschäfti-
gung unmöglich macht. Das können Sie
Fiedler mitteilen, wenn er sich darüber
ausprechen sollte. Sie werden ihm wohl
früher schon über unsere Tätigkeit Man-
ches mitgeteilt haben; wenn Sie dieses
Bild etwas ausbessern wollen, so kann
es gewiss nicht schaden.

Also auf baldiges u. fröhliches Wiedersehen,

Ihr

Ls.

Hans Navies,

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	3
ERINNERUNGEN:	
AUS DER JUGENDZEIT	7
ERINNERUNGEN AN HANS VON MARÉES . . .	12
BETRACHTUNGEN:	
EIN BRIEF	43
PLASTIK UND MALEREI	49
MEINE MALERISCHE ENTWICKLUNG	73
ANHANG / BRIEFE UND ANEKDOTEN:	
ANHANG I: EIN BRIEF FIEDLERS AN DEN VER= FASSER	81
ANHANG II: FÜNF MARÉES-BRIEFE	82
ANHANG III: MARÉES-ANEKDOTEN	88

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

	Seite
1. A. VOLKMANN IM ALTER VON 28 JAHREN, GEZEICHNET VON H. VON MARÉES	Titelbild
2. SOCKELRELIEF VOM R. VON VOLKMANN — DENKMAL IN HALLE	1
3. AUS DER DRESDNER ZEIT: WISENTGRUPPE	8
4. — — — — — — — — — —: WÖLFE IM SCHNEE	8
5. BACCHUS (MARMOR), SCHLES. MUSEUM IN Breslau	16
6. ZEICHNUNGEN ZUM BACCHUS VON H. VON MARÉES	16
7. AMAZONE IHR PFERD TRÄNKEND. MARMORRELIEF	20
8. LANZENREITER	32
9. SITZENDER MANN. MARMOR	40
10. ST. GEORGSBRUNNEN. KÖNIGL. SCHLOSS, DRESDEN	48
11. ENTWURF ZU EINEM MARÉES-DENKMAL 1909	56
12. JÜNGLING MIT STIER I	64
13. JÜNGLING MIT STIER II	72
14. „WALDIDYLL“. AUS EINEM JAGDBILDERCYCLUS	74
15. „AM ZIELE“. MARMOR	80
16. MARÉES-RELIEF	88
17. FAKSIMILE EINES BRIEFES VON H. VON MARÉES AN A. VOLKMANN	94

ND
588
M2V65

Volkmann, Arthur
Vom Sehen und Gestalten

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

